طبعة جديدة منقّحة ومزيدة

آرتور رامبو

الآثار الشّعريّة



ترجمها عن الفرنسيّة وهيّأ حواشيها ومهّد لها بدراسة

كاظم جهاد

آفاق للنشر والتوزيع

منشورات الجمل

شعر

آرتور رامبو: الآثار الشّعريّة



آرتور رامبو

الآثار الشّعريّة

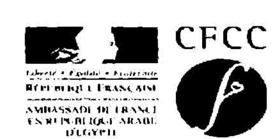
ترجمها عن الفرنسيّة وهيّأ حواشيها ومهد لها بدراسة

كاظم جهاد

تقديم

ألان جوفروا، ألان بورير، عبّاس بيضون

طبعة جديدة منقّحة ومزيدة



منشورات الجمل



ولد آرتور رامبو في مدينة شارلفيل، في ١٨٥٤، لأمّ فلاّحة معروفة بقسوتها، وأب ضابط كان يعيش في الجزائر بعيداً عن أسرته. لمعَ الصبيّ رامبو في المدرسة الثّانويّة بقصائد ونصوص كتبها باللاّتينيّة والفرنسيّة وحصدَ بفضلها أكبر الجوائز المدرسيّة. في فترة قصيرة جدّاً، خصوصاً بين العامَين ١٨٧٠-١٨٧٢، كتب سلسلة قصائد تميّزت بتطوّر متسارع وابتكارات باهرة، بها تجاوزَ أكبر معاصريه. تسكّع لسنواتٍ في باريس والعديد من المدن الأوربيّة ثمّ، اعتباراً من ١٨٧٥، اختفى عن أنظار مَعارفه وبدأ سلسلة أسفار ستقوده إلى مصر، ثمّ إلى اليمن، فالحبشة التي سيُعاد منها في ١٨٩١ محمولاً على نقّالة إسعاف قبل أن يتوفّى في أحد مشافي مرسيلية بعد شهور. في تلك الأثناء كان معاصروه قد اكتشفوا قصائد عديدة له غير منشورة من قبل، وكذلك «فصل في الجحيم» «والإشراقات»، هذه الأعمال التي ستفرضه صوتاً أساسيّاً في شعر جميع العصور.

ولدَ **كاظم جهاد** في «الناصريّة» (جنوب العراق) في ١٩٥٥، ويقيم في فرنسا منذ ١٩٧٦. يعمل حاليّاً أستاذاً للأدب العربيّ في «المعهد الوطنيّ للّغات والحضارات الشرقيّة» بباريس. نشرَ بالعربيّة والفرنسيّة العديد من الدّراسات النقديّة والتّرجمات الأدبيّة والفكريّة. صدرت مختارات من شعره في منشورات المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت-عمّان) تحت عنوان **«الماء كلّه وافدٌ إليّ»** (١٩٩٩)، ونشرتْ دار الجمل ثلاث مجموعات من أشعاره تحت العنوان الشّامل **«معمار البراءة»** (٢٠٠٦). تحمل أعماله الفرنسيّة توقيع **كاظم جهاد حسن**.

آرتور رامبو: الآثار الشّعريّة

ترجمها عن الفرنسيّة وهيّأ حواشيها ومهّد لها بدراسة: **كاظم جهاد**، الطبعة الأولى ٢٠٠٧

75 شارع القصر العيني ـ أمام دار الحكمة ـ القاهرة ـ مصر، تليفاكس: 002027953811
Email: afaqbooks@yahoo.com

Arthur Rimbaud: Œuvres poétiques
Traduction, annotation et présentation par **Kadhim Jihad Hassan**
Préfaces d'**Alain Jouffroy, Alain Borer** et **Abbas Beydoun**
Nouvelle édition revue et augmentée

صورة الغلاف: رامبو بعدسة المصوّر الفوتوغرافيّ الفرنسيّ الشهير **إتيان كارجا** (١٨٧١)

Postfach 210149. 50527 Köln. Germany
Tel: 0221 736982. Fax: 0221 7326763
E-Mail: KAlmaaly@aol.com

يُنشر هذا الكتاب بمساعدة من المركز الفرنسيّ للثقافة والتعاون في القاهرة

تنبيهات لا بدّ منها

هذه طبعة لترجمتي لآثار رامبو الشعريّة، تقوم على أنقاض طبعة سابقة صدرتْ في العام ١٩٩٦ عن «منشورات اليونسكو» بالتّعاون مع إحدى دور النّشر العربيّة. وقد جاءت الطّبعة السّابقة حافلة بالأخطاء المطبعيّة واختلط بعض حواشيها، ومن حسن الحظّ أنّها لم تُوزَّع إلاّ على نطاق محدود. ولقد ظللتُ طيلةَ السّنوات المنصرمة عَزوفاً عن إعادة طبعها، لأنّ تصوّري لتقديم رامبو في العربيّة نفسه تغيّر على مرّ الأعوام بفعل تراكُم قراءاتي عن آثاره. وقد عملتُ في هذه الطّبعة الجديدة على إعادة النّظر في إيقاع التّرجمة السّابقة بيتاً بيتاً، وعلى ترصين مُعجمها الشّعريّ والأخذ بآفاق جديدة للفهم أتاحها صدور نشرات نقديّة جديدة لأشعار رامبو وتحاليل جديدة لها، كما عمدتُ إلى مضاعفة عدد الحواشي وتكثيف صياغتها بما فيه نفع للقارئ المتمعّن وللذّائقة الشّعريّة.

إنّ صدور هذه الطّبعة الجديدة المنقّحة والمزيدة يحكم بطبيعة الحال على الطّبعة السّابقة بالنّسيان. ولن يحقّ لأيّ ناشر أن يُعيد طبعها بأيّ شكل من الأشكال. كما لا يحقّ لأحدٍ إعادة طبع النّشرة الحاليّة بدون إذن من مترجمها وناشرها.

تُفتتَح هذه التّرجمة بأربع مقدّمات. ثلاث منها وضَعها، خصّيصاً لهذا الكتاب وبطلبٍ من مترجمه، شعراء ونقّاد معنيّون بالشّأن الرّامبويّ، والرّابعة وضَعها المترجم. مقدّمتا ألان جوفروا Alain Jouffroy وألان بورير Alain Borer كانتا ماثلتَين في الطّبعة السّابقة، ومقدّمة الشّاعر عبّاس بيضون جديدة. أمّا مقدّمة المترجم فجديدة في أغلب صفحاتها ولكنّها تستعيد، مع تنقيحات معتبرة، فقرات معدودة من مقدّمته للطّبعة السّابقة. يتناول كلّ من كتّاب

المقدّمات تجربة رامبو وشعره من زاوية مخصوصة، فبينَ المقدّمات نوع من تقسيم العمل. هكذا تصدّى جوفروا لبعض التّأويل الخاطئة لمسيرة رامبو. وسعى بوربر إلى تسمية أهمّ مَصادر الجدّة في كتابة الشّاعر المترجَم. وعملَ بيضون على تفكيك فهم الشّعراء العرب لرؤية رامبو ومشروعه. وتضطلع مقدّمة المترجم بالدّور المنوط عادةً بمقدّمات المترجمين من تعريفٍ بالأثر المنقول وتمهيدٍ له، طامحةً في الأوان ذاته إلى وضع مقاربة شاملة لعمل رامبو وحياته مأخوذَين في وحدة واحدة.

كما تأتي هذه التّرجمة مدعومة بمجهود شرحيّ ونقديّ واسع، مبثوث في مئات الحواشي التي تتضافر هي والمقدّمات الأربع لتأمين شروطٍ مُثلى لقراءة هذا العمل الصّعب، ولإحلال القصائد المترجَمة في سياقها الدّقيق من حيث تاريخ كتابتها وخلفيّاتها الفكريّة وعلاقتها بسيرة مؤلّفها وتطوّر عالَمه الكيانيّ والشّعريّ. هكذا يمكن القول إنّ لهذا العمل طبيعة ثلاثيّة، شعريّة ونقديّة وتاريخيّة. أشرح في مقدّمتي مسوّغات وفرة الحواشي هذه وأغرض سبُل إعدادها وطبيعة مَصادرها. بيدَ أنّني أودّ تنبيه القارئ منذ الآن إلى أنّ أمامه شاكلات عديدة لقراءة العمل، له أن يختار منها، بمنتهى التحرّر، هذه التي تتناسب وذوقَه. ينقسم محتوى هذا الكتاب، من حيث علاقته بالحواشي، إلى ثلاثة أنماط:

١- أبيات وعبارات يصعب فهمها من دون الحاشية، لأنّ الشّاعر يوظّف فيها عناصر أو أسماء أعلام أو قبسات أسطوريّة أو تاريخيّة أو أدبيّة قد يعرف القارئ المطّلع بعضها ويغيب عنه بعض آخر؛

٢- أبيات وعبارات تظلّ ملتبسة نوعاً ما بدون الحواشي، لأنّ رامبو يعمل فيها بالإضمار أو يكثّف رموزاً حاضرة في أماكن أخرى من عمله، وهنا يبرز التّأويل كجزء أساسيّ من عمليّة الإيصال الشّعريّ؛

٣- أبيات وعبارات يمكن فهمها بسهولة، ولكنّ الحواشي تسلّط عليها إضاءة إضافيّة وتعمل على إبراز شاكلة لدى رامبو في الغمز من عناصر الفنّ الشّعريّ لسابقيه ومعاصريه، أي على توضيح البُعد النقديّ المضمَر الملازم لكتاباته.

تتوزّع القراءة والحالة هذه على أربع فئات، للقارئ أن يختار من بينها نوعيّة قراءته الأثيرة:

١- قراءة تُهمل الحواشي تماماً، يغامر صاحبها بترك بعض عناصر النصّ قابعة في العتمة، يضيئها هو بنشاط مخيّلته الخاصّ وبإقامة تأويليّته الشّخصيّة. هذه القراءة ممكنة، سوى أنّها ليست موعودة بالغنى المعرفيّ ولا بالمتعة الجماليّة اللذين توفّرهما القراءات الأخرى. وذلك لا لعجز التّرجمة عن التّعبير عن شعر رامبو تعبيراً وافياً، بل لضخامة حجم المضمَر في هذا الشّعر، كما أشرنا إليه.

٢- قراءة تستغني عن الحواشي طالما بدت لها الأبيات أو الفقرات مفهومة، وتنظر إلى هذه الحاشية أو تلك كلّما اعتاص عليها بيت أو مقطع؛

٣- قراءة مواظِبة تُعنى بالنصّ وحواشيه، ولا تتردّد عندما يتشكّل لديها رأي بهذا التّعبير أو ذاك عن مخالفة الحاشية والعمل بتأويلها أو تذوّقها الخاصّ؛

٤- قراءة مزدوجة، وهي في نظرنا الأكثر فعّالية وخصباً، يجتاز صاحبها النّص وحواشيه في قراءة أولى، ثمّ يعمد إلى قراءة ثانية تركّز على الشّعر وحده بعدما تكون القراءة الأولى أنارتْ له غوامض النّصّ وحقّقت له معه الألفة الضّروريّة. وإذا أمكن استعارة تعبيرَين للعالِم الأمريكيّ في فنّ الشّعر مايكل ريفاتير Michael Riffaterre، فستكون القراءة الأولى استطلاعيّة، والثّانية تأويليّة. هذه القراءة المزدوجة عملَ بها صديقان أديبان، شاعر معروف وناقدة مرهفة الإحساس، عرضتُ عليهما، على سبيل التّجربة، فصولاً من هذه الطّبعة. ولقد أكّد الاثنان على أنّ قراءة العمل بعدَ استيعاب حواشيه تفتح للنصّ آفاقاً لا تكون في الحسبان لدى قراءة المتْن وحده.

أختتم بالقول على سبيل الدّعابة، دعابة قد يكون فيها كثير من الجدّ: قلْ لي كيف تقرأ رامبو أقلْ لكَ مَن أنت.

يطيب لي بمناسبة صدور هذه الطّبعة أن أتوجّه للقيّمين على قسم

المنشورات في منظّمة اليونسكو العالميّة UNESCO بالشّكر لموافقتهم على نشرها. كما أتقدّم بالشّكر للشّاعرَين ألان جوفروا وسيرج سوترو Serge Sautreau لتوجيههما إيّاي في التّرجمة السّابقة، وللشّاعر جان لوك-ستينمتز Jean-Luc Steinmetz، وهو أيضاً أحد أكبر شرّاح رامبو، لنصائحه المثمنة لدى وضع هذه الصّيغة الجديدة.

* * *

ملاحظة: على امتداد هذا العمل نكتب: «إلاهة»، ونجمعها على هيأة «إلاهات»، ولا نكتب «إلهة»، وذلك لتمييزها عن «آلهة»؛ ثمّ إنّ العرب كانت تكتب أَليهة وإِلاهة وأُلاهة (أنظرْ مادّة «ألِه» في «لسان العرب» لابن منظور). وخَلا كلمة «اللّه» التي صارت كتابتها ثابتة، فإنّ الكتابة بالألف أو التّعويض عنها بمَدّة الألف كانا عند العرب مسألة ذوقيّة، يتواضع عليها المؤلّف مع قرّائه. الشّيء نفسه بخصوص اسم القارّة «أوربّا» وصفة النّسبة منها («أوربّيّ»، «أوربيّة»). يفضّل كثيرون إضافة واو ثانية بعد الرّاء («أوروبّا»)، وهكذا أفعل أنا نفسي في أحيان كثيرة. في هذا الكتاب، بَدا لي أنّ ضمّة ظاهرة أو مضمَرة على الرّاء تكفي. ولا أحسب أنّ هذا سيمنع المعتادين على الواو الثّانية من الفهم.

كاظم جهاد

باريس، ٢٠٠٧

النّشرات الفرنسيّة المحقَّقة المعتَمَدة
في هذه التّرجمة المشروحة

- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Gallimard, NRF, Paris, 1972.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres,* 3 vol., Préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, éd. Flammarion, Paris, (1989) nouvelle édition mise à jour pour le 2e vol. en 2005.
- Arthur Rimbaud, *Œuvre-Vie*, édition établie par Alain Borer avec la collaboration d'Andrée Montègre, éd. Arléa, Paris, 1991.
- Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, éd. Librairie générale française, coll. La Pochothèque - Le Livre de poche, Paris, 1999.

كما ينوّه المترجم بإفادته، في الحواشي كما في مقدّمته، من كتابات نقديّة تُذكَر في موضعها لجان-پيار ريشار Jean-Pierre Richard، إيڤ بونفوا Yves Bonnefoy، إنيد ستاركي Enid Starkie ، سوزان برنار Suzanne Bernard، جان-پيار غيوستو Jean-Pierre Giusto، ستيڤ مورفي Steve Murphy ، جاك رانسيَير Jacques Rancière ، ألان باديو Alain Badiou، ميشيل دوغي Michel Deguy، پاتريس لَورو Patrice Loraux، ألبير پي Albert Py، إيڤ روبول Yvres Reboul ، أندريه غويو André Guyaux ، آنيَيس روزنستيل Agnès Rosenstiehl، جان-فرانسوا لورون Jean-François Laurent، وپيار ميشون Pierre Michon وآخرين.

ألان جوفروا

آرتور رامبو، أو الحريّة الحرّة(*)

في إحدى رسائله إلى أستاذه إيزامبار، يوم كان هو في سنّ السادسة عشرة، ابتكر رامبو صيغة «لحريّة الحرّة» la liberté libre ولم يعد إلى استعمالها فيما بعد. لعلّها كانت بالنسبة إليه صيغةً استفزازية. ما الذي كان رامبو يعيبه يا ترى على أستاذه؟ يعيب عليه أنّه ما كان ليقوم في الواقع بأيّ شيء. لا شيء سوى التفوّه بخطابات جمهورية وديمقراطية وإنسانويّة لا يستمدّ منها أية خلاصة. وذلك في اللحظة التي كان العمّال فيها يُعدَمون. ولا يغيبنّ عن أذهاننا أنّ رامبو كان قد زار للتوّ كومونة باريس وأمضى في صحبة الثوّار فترةً صحيحٌ أنها كانت قصيرة، ولكنّ هذا لا يبرّر طمسها كما يفعل البعض عامدين. أجلْ، كان العمّال يُعدَمون أو

(*) Alain Jouffroy, "Arthur Rimbaud ou la liberté libre" entretien réalisé par Kadhim Jihad Hassan, Paris, 1991.

هذه الصّفحات مجتزأة من حوار مطوّل أجريناه مع الشاعر والناقد الفرنسيّ ألان جوفروا، ونُشر بترجمتنا في مجلّة «الكرمل» (العدد المزدوج ٤٠-٤١، ١٩٩١)، كما صدرت مقتطفات منه بالفرنسيّة في مجلّة "ديغراف (Digraphe, Paris, nº 58, déc. 1991 et nº 59, mars, 1922)." نقتطف منه هنا الصّفحات المتعلّقة برامبو، سيرته وشعره. وقد عمدنا إلى حذف أسئلتنا ومَنحنا إجابات المتكلّم، وهي بالأصل طويلة واستطراديّة، طبيعة مقالة. وكان جوفروا قد خصّ رامبو بدراسة حملت عنوان «آرتور رامبو أو الحريّة الحرّة» استعرنا عنوانها لحوارنا هذا بالاتّفاق مع المؤلّف:

Alain Jouffroy, *Arthur Rimbaud ou la liberté libre*, éditions du Rocher, Paris, 1991.

يتلقّون من الفرساويّين[1] تهديداتٍ بالإعدام. كان رامبو يعيب على أستاذه الإحجام عن الفعل، ومداراة منزلته الاجتماعية. ندين بوجودنا للمجتمع، أليس كذلك؟، يقول له رامبو متهكّماً. ويمضي في القول: أنا مثلك مدينٌ بوجودي للمجتمع، لكن ليس على شاكلتك. أنت لا تفعل شيئاً، وأنا سأقوم بشيء ما. هي صيغة عفويّة ولا شكّ، مقولة صبيّ مناهض لكلّ شيء: العائلة، الكاثوليكية، الموروث القوميّ، النّزعة الوطنيّة الفرنسيّة، ما كان هو يدعوه: « le patrouillotisme français » مازجاً هكذا بين « le patriotisme » وهي النزعة الوطنيّة، و « la trouille » وهي صفة الهلع والخوف. عبر هذه الصّيغة أو المقولة، كان يريد أن يدين، عبرَ أستاذه، جُبن الأفكار الأخلاقويّة والإنسانويّة التي تتّسم بالسّخاء ولا تجد سبيلها إلى التطبيق، لا ولا تعود على أصحابها بنتائج خطيرة. ذلك أنّ إيزامبار، منذ أن قام رامبو بهروبه الأوّل إلى باريس ووجد نفسه عاجزاً عن تسديد ثمن تذكرة القطار، واقتيد بالنّتيجة إلى الحبس، فكتب لأستاذه يسأله تسديد المبلغ، باتَ، أي إيزامبار، يشعر بالخوف من تلميذه ويدرك تمام الإدراك أنّ من المتعذّر ترويضه. الحريّة الحرّة هي، إذَن، مطلبٌ مزدوج. حريّة مساوية لحرية أستاذه، وحرّيته هو نفسه، الخلاّقة لحريّاتٍ أخرى، وفي أوّلها حرّية الشّاعر. هكذا يطالب هو أستاذَه بأن يقوم بأشياء يعرف هو أنّه لن يقوم بها أبداً، ويعلن له، في برنامجه المتضمَّن في «رسالتَي الرائي» عن أنّه، من ناحيته، سيذهب إلى آخر مدى ممكن، حتّى التشويش الكامل لجميع الحواسّ. ثمّ إننا نعرف كيف يقتاد رامبو معلّمَ

---

(١) الفرساويّون: تسمية أُطلِقت على أعضاء الحكومة بعد عودة النّظام الجمهوريّ عقبَ أسْر البروسيّين الألمان لنابليون الثّالث في١٨٧١، وذلك لكونهم آثروا نقل مقرّ حكومتهم وإقامتهم إلى فرساي Versailles، قرب باريس، لتفادي الانتفاضة الشعبيّة في العاصمة، التي دعت إليها «كومونة باريس» (المترجم).

المدرسة المسكين إلى المقهى ويُفهمه أنه قادرٌ على الاضطلاع بجميع الجرائم الممكنة. إنّه يقود أستاذه إلى الجنون. هكذا أرى أنا أنّ هذه الصيغة إنّما تصوّر بادئ ذي بدء وجود رامبو كلّه، دون أن يكون هو مدفوعاً إلى صياغة ذلك في نظريّة. بل بالعكس كان يتكلّم تلميحاً. فخلافاً للاعتقاد السائد، لم يكن رامبو رجلَ برامج. كان يضع لكلّ طور من حياته عدداً من المبادئ لا ينفكّ يراجعها عبر الفعل في أطواره اللاحقة: هو ممارس للنقد الذاتيّ دائم.

الحريّة الحرّة هي حريّة حرّة بإزاء الحريّة التي نكون حقّقناها لتوّنا. بالكتابات أو عبرَ الفعل. ليست الحريّة بحدّ ذاتها هي الهدف. بل تكمن وظيفتها في تجاوز حدود هذه الحريّة. مهما كانت هذه الحدود. طوباويّة مطلقة، لم يعشها أحدٌ حقاً، لكنّ رامبو كان ينادي بها كمبدأ شعريّ للحريّة المطلقة. وهذا شيء بالغ التأثير، خصوصاً عندما تقرأ رامبو، كما فعلتُ أنا، في سنّ السادسة عشرة أو الخامسة عشرة، وعندما يتحوّل رامبو أو أيّ شاعر تقرأه إلى مُحاوِر غير مرئيّ. يصبح هو الرّفيق الذي نتحاور وإيّاه بلا انقطاع كما لو كان هو صميميّتنا نفسها التي نتحاور وإيّاها. شيء يمكّن الفرد، داخلَ معاناته وعذابه الخاصّ، من أن يعي وجود عذابٍ كونيّ. وهذا ممّا يجعل المرء محدوداً في ذاته قبلَ أن تأتي لتحديده الموانع الاجتماعية التي تشكّل جوهر المجتمع نفسه، قاعدة اللعبة الاجتماعية وشرط وجودها. أنا، شخصيّاً، وجدتُ محاوري هذا، في أكثر لحظات حياتي حرَجاً وظلاماً، في اثنين، هما آرتور رامبو وأندريه بروتون. ليس الخرق الذي تمارسه الحريّة الحرّة، إذن، خرقاً للتحديدات الاجتماعية فحسب، بل كذلك للتحديدات والقواعد الضمنيّة التي يمتثل إليها المرء في رغباته أو استيهاماته الشخصيّة. هو قلبٌ للمنظورات مزدوج. وهذا ممّا يتمّخض عن تناقضات وإساءات فَهم. فالمجتمع أو الآخرون يراقبونك ويبحثون في مسيرتك عن تماسك ما. وعندما تنقض القانون الذي كان قانون رغباتك في طور معيّن، لا يعود أحدٌ يفهم شيئاً. وهذا ما كان رامبو يقرف منه تماماً. لم يكن ليعبأ بنظرة المجتمع ولا بما

يفكّر به عنه الآخرون. الشيء الوحيد الذي كان يلوم عليه نفسه هو المكوث في محلّ أو لحظة فكرية معيّنة في لحظة تبدو له فيها متجاوَزة منذ زمن بعيد. هذه هي الحريّة الحرّة. وهي، كما أعتقد، مبدأ الإبداع الشّعريّ، لا لشاعرٍ بذاته، وإنّما للجميع.

إتّبع رامبو إلى أبعد الحدود هذا المبدأ الثوريّ، الذي أدعوه أنا مبدءاً «كومونيّاً» (نسبة إلى كومونة باريس)، وذلك بالمعنى السياسيّ للكلمة، معنى التّهديم الثّوريّ، ما دام كتب نوعاً من دستور شيوعيّ لم يُحتَفظ به ولكنّ صديقه الأساسيّ في تلك الفترة، الشّاعر إيرنست دولائيه Ernest Delahaye، يذكره في مذكّراته التي يستعيد فيها خطاب رامبو يومذاك. هذا الدّستور أقرب في رأيي إلى پرودون[1] منه إل ماركس. ومن ناحية أخرى، هناك المبدأ الشمسيّ لرامبو، مبدأ يعرفه كلّ من قرأ شعره، هذا الهيام بالصّباح، بالفجر، باليقظة، بالشمس، محاولته في إعادة أخيه الذي يدعوه هو بالأخ المسكين، عنيتُ ڤرلين، إلى شرطه كابنٍ للشمس، وتمكينه من الالتحاق بالجنوب هرباً من الشّمال. وذلك لا عن كرهٍ بل عن ذعرٍ من ليل الشّمال وبرده الرّهيب. كان يريد العثور، في ما وراء المتاريس الأوربية، على حقيقة بتَرتْها ولادة المسيحية في أوربّا، أوربّا التي انقطعت عن الأصل الإغريقيّ أو الزرادشتيّ (لا أحسب أنّ رامبو عرف الزّرادشتيّة، لكنْ من المهمّ أنّ نلاحظ أنّ نيتشه كان يبحث في الاتجاه نفسه في الفترة نفسها تماماً). وأنا أعتقد أنّ رامبو كان منذ تلك الفترة، بل منذ البداية، منجذباً إلى الجنوب العربيّ. معروفٌ أنّ والده حاولَ (حاولَ على الأقلّ) ترجمة القرآن إلى الفرنسيّة، ونعرف من إيزابيل، شقيقة رامبو، أنّ الأخير كان يقرأه منذ الطفولة إلى جانب الكتاب المقدّس. وإذا كان إيڤ بونفوا Yves Bonnefoy يؤكد، مستنداً إلى إيفيلاس ليڤي Ephilas Lévi، أنّ رامبو كان

(١) هو پيار- جوزيف پرودون Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)، مفكّر اشتراكيّ فرنسيّ نظّرَ للإدارة الذّاتيّة للعمّال.

يعرف «القبْلانيّة» اليهوديّة، فأنا لا أحسبه مصيباً، أو أنّ الأدلّة على مثل هذا الزّعم غير متوفّرة في عمل رامبو نفسه. بينما نرى إلى رامبو، في قصائده التي كتبها باللاتينيّة قبل أن يكتب الشّعر بالفرنسية، وهو يتحدّث عن يوغرتا ويُشبّه به الأمير عبد القادر، الذي كان أبو رامبو نفسه يتحدّث عنه ويُطري على شجاعته ودهائه كمحارب. فيما بعد، في اليمن والحبشة، سنرى إلى رامبو وهو يستند إلى القرآن في محادثاته مع قادة القوافل وحداة الجِمال، بل يُعرّض نفسه في إحدى المرّات للضرب من لدن بعض المسلمين ممّن رأوا في تفسيراته تحريفاً أو تأويلاً بالغ التحرّر لكلام إله الإسلام. واضحٌ، إذنْ، أنّ رامبو جمعَ منذ البداية عالم الجنوب بدنيا العرب. وهذا كلّه مرتبط ولا شكّ بسيرة أبيه، الغائب عن العائلة، وعلاقة رامبو بصورة الأب، إذْ سعى لا إلى تخطّي أبيه فحسب، ذلك الأب الذي بقي يعمل في الإدارة العسكريّة الفرنسيّة في الجزائر، بل كذلك إلى تخطئته. وهنا يأتي رعب رامبو من العكسر، وذلك ردّاً على الحدود التي بقي الأب منحبساً فيها، حدود الحياة العسكريّة. يُقال إنّ أبا رامبو كان حاضراً في كومونة باريس، لكن لا أدلّة على ذلك. ولكنْ مما لا شكّ فيه أنّه كان علمانيّاً ومناصراً للجمهورية، خلافاً لأمّ رامبو التي كانت، كما هو معروفٌ، بروفنساليّة كاثوليكية، محدّدة بهاتين الصّفتين إلى أبعد الحدود، أي وريثة لما هو فرنسيّ، ولِما كان رامبو يجده بالتّحديد كريهاً: «كلّ ما هو فرنسيّ منفّر»، كان رامبو يقول، هو الذي كان في بداياته يقيم تمييزاً بين باريس وبقية فرنسا، معتبراً أنّ باريس تفلت من المنطق الفرنسيّ، وهذا صحيحٌ وخاطئ في آنٍ معاً.

هكذا أرى أنا في رامبو مزيجاً من الكومونيّة والأورفيوسيّة. الأولى شدّته إلى مشروعه في التحويل الثوريّ للعالَم والحياة، والثانية جسّدت مسعاه التحويليّ هذا عبرَ الغناء أو «خيمياء الكلمة». هنا تحضرني محادثته مع صديقه دولائيه، سجّلها الأخير، وهي منشورة ضمن أعمال رامبو ورسائله. محادثة يسرّ له فيها برؤيته للصّنيع الثوريّ. صنيع سيعمد إلى المساواة بين الجميع،

فَلا نعود بحاجة إلى أيّ ترف، إذْ نجد الترف كلّه، وفي أسمى أشكاله، متجسّداً في الطّبيعة. وفي تلك اللحظة بالذات يقطف رامبو وردة، وردة زنبق من النوع الجميل والموجود في كلّ مكان، ويعرضها على صديقه ويقول له إنّ أكثر الفنون حذقاً لن يقدر أن يحقّق شيئاً بمثل هذا التناسق. هما إذَن المساواة والخلق، كما نجد أنموذجهما في الطبيعة وليس على أيدي اختصاصيّي الفنّ، هؤلاء الذين كان رامبو يدعوهم، مزدرياً، بالزّرازير. ذلك أنّ مفهوم الفنّ نفسه كان ينبغي في نظره توسيعه، والشعر نفسه ليس ينتمي إلى الأدب. هكذا كان الكلّ يشكّل لرامبو كلاًّ حقيقيّاً، وكان الكلّ ينخرط في رؤية شاملة للكون، جغرافية-شعريّة هي في الأوان نفسه جغرافية-سياسيّة. هذا كلّه، الذي هو بذرة فكرٍ مغاير للفكر المهيمن في الغرب، حدَسه رامبو منذ البداية. لقد استخدم رامبو المفهوم الشمسيّ، ومفهوم الثورة الاجتماعية، ولكنّ الاثنين لم يكفياه لتحقيق مصيره كفردٍ، أي تجاوز جميع مراحل فكره الواحدة بعد الأخرى. فهجرَ الثورة الاجتماعية لأنّه عاش في جسده، بالتعبير الحرفيّ للكلمة، فشل الكومونة، وكان من أوّل من أدركوا أنّ الطريقة التي بها خاض الثوّار فعلهم ما كان يمكن إلاّ أن تفضي إلى الفشل. وعليه، فخلافاً لما يردّده البعض، لم يكن رامبو باحثاً عن الفشل، بل الظّفر هو ما كان يريد.

هذا كلّه حاضرٌ في عمل رامبو نفسه، وفي تكامل آثاره. تكامل لا تقبض عليه الرؤية الأكاديمية لتجربة رامبو، التي تعمد إلى تقسيم هذه التجربة إلى شطرين متعارضين. قالوا في البدء إنّ «فصل في الجحيم» هو العمل الأخير الذي كتبه رامبو، أي بعد «إشراقات»، وإنّه يودّع فيه الشعر. ثمّ جاء آخرون ليثبتوا أنّه، بالعكس، كتب شطراً من «إشراقات» قبل «فصل في الجحيم» وشطراً آخر، هو الأكبر، بعده. وإلاّ فلن نتمكّن من فهم قصيدة «ديموقراطيّة» (في «إشراقات») التي يفيد فيها رامبو بصورة واضحة من رحلته إلى سومطرة عندما تطوّع في البحرية الهولندية وخرج معها إلى جاوة، ليفرّ منها بسرعة. ما يتضّح في هذا النصّ هو حدس رامبو مخاطرَ الاستعمار وتخمينه المبكّر لأسطورة الديموقراطية الغربية التي يريدون حملها إلى ما يُدعى اليوم بالعالم

الثالث. هذه القصيدة هجوم شعريّ، أي سياسيّ، شأنها شأن كلّ ما هو شعريّ بحقّ. رامبو نفسه كتب قصائد سياسيّة بالمعنى القويّ للكلمة. قصائده في الكومونة، مثلاً، وقصائد أخرى مبكّرة مثل «الحدّاد» و«قتلى اثنين وتسعين وثلاثة وتسعين». جمعَ رامبو كلّ ما رأى في البلدان وجميع معايناته وملاحظاته بما عاشه شخصياً، ضمن ما أدعوه أنا بالتسكّع الإراديّ داخل جميع الأنساق. هو هائمٌ داخلَ الأنساق: أمرٌ هامّ. لا يشرد كيفما اتّفق أو في أيّ مكانٍ كان، وإنّما حيثما يحدث كلّ شيء: في الأرض الشائعة، المشتركة، وفي الواقع المشترك، العالم المشترك الذي يعيشه الجميع. يهيم في هذا العالم، داخل العالم، و«ليس في الغيوم» كما يقول تعبير شائع. وهذا الهيام لا يشكّل غاية في ذاته، بل هو إحدى وسائل التّشويش المنشود، ومنهج معرفةٍ للواقع مغايرة. يمكن أن نتحقّق من هذا الارتباط لقصائد رامبو بما عاشه من مراجعة الأماكن التي كتب فيها أشعاره، وتفحّص الطريقة التي يعبّر فيها، دون أن يقول ذلك، عن تجارب معيشة مخصوصة. إنّه يعبّر عنها لا بالتفصيل، بل على شاكلته اللمّاحة التي يقول فيها كلّ شيء «حرفيّاً وبجميع المعاني». وعندما قرّر رامبو الخروج نهائيّاً، ولم يصطحب أحداً، ولا حتّى ڤرلين الذي نكصَ يومها إلى الكاثوليكية، والذي كان رامبو يدعوه، للسخرية، لويولا (باسم الناسك الباسكيّ المعروف)، فإنّ هذه المسافة التي يتّخذها من الآخرين، وفي أوّلهم ڤرلين (مسافة لا يخونهم فيها، ما دام سيبعث بنسخة من «فصل في الجحيم» إلى ڤرلين الذي كان قابعاً يومذاك في السّجن بعد المشادّة الشهيرة التي جرحَ فيها رامبو برصاصة من مسدّسه، وإنّما يبتعد بها عنهم وكفى)، أقول إنّ هذه المسافة إنّما يتّخذها رامبو من نفسه أيضاً، وأوّلاً. وهناك، في المنقلب الآخر الذي انتهى به الأمر إلى بلوغه، لم يعد رامبو بحاجة إلى الشّعر. لكنّه، وهذا بحدّ ذاته مدعاة للتأمّل، لا يكفّ عن تدوين ملاحظاتٍ هي نقاط ارتكاز شخصية لم ينقطع عن تسجيلها حتى على النقّالة التي أرجعتْه إلى فرنسا مبتور السّاق. أحسب أنّه دوّن، خلال كلّ تلك السنوات، الآلاف من هذه الملاحظات، ثمّ بدّدها أو أنّها فُقِدَت. وإنّ

رجلاً يصرّ على التّدوين بهذه الشاكلة المحمومة، وسط ذلك القيظ الإفريقيّ الخانق، أو البرد القارس، وحتّى على النقّالة التي تحمله مشلول السّاق، لا يمكن أن يكون هجرَ الكتابة.

أكثر من هذا، فعندما يقول رامبو لشقيقته إيزابيل، بحسب روايتها هي، إنّه كان يريد تدوين حكاية رحلته أو أوديسته هذه، حكاية نزوله على النقالة من هراري حتّى البحر، فهذا يرينا جيداً أنّه كان ما يزال يريد تمكين الآخرين من مشاطرة تجربته. لكن ليس على الشاكلة الشعريّة كما نفهمها نحن، بل في كتابة شفّافة، أدعوها أنا بالكتابة البراغماتيّة أو العمليّة. كتابة هي طريقة في التمكين من تحقيق هذه المشاركة بأبسط نحوٍ ممكن، وذلك لا باعتباره مؤلّفاً، فنحن نعرف كم سخرَ رامبو، منذ البداية، وبخاصّة في «رسالتَي الرّائي»، من مفهوم المؤلّف. كما نعرف كم كان يرى أنّ اعتبار المرء نفسه مؤلفاً إنّما هو شيء عبثيّ. أدرك منذ البداية أنّ شاعراً إنّما يمْتثل لقوى تتخطّاه، وأنّ الآخر هو بجميع الأحوال من يحمل اليراع بحقّ. أدرك أنّ القوّة الحقّ ليست هي الذات وإنّما ما يسكن الذات، الاندفاعات الآتية من جميع المصادر، من المعيش ومن الثقافة، ثقافتنا نحن والثقافات الأخرى، اندفاعات وحوافز محايِثة لكلّ رغبة مبدعة. ما تعنيه مقولة «الأنا آخر» هو هذا: صيغة مفتاحيّة لفهم كلّ شيء، الأنا هي الآخر، وهي لا تكون الآخر نفسه في كلّ مرة، بل هي آخر باستمرار، إنّها آخرون. «أنا» هي بداية جمْع: أنا، هو، نحن، أنتم، هُم... هي هؤلاء جميعاً، المرتبطون جميعاً بـ«أنا» متحقّقة عبر الآخر. عاش رامبو جميع هذه الأطوار، وببالغ العفوية كان ينتقل من ضمير إلى آخر. وفي حواره مع ڤرلين («البعل الجهنميّ» و«العذراء الحمقاء» في «فصل في الجحيم») لا نعرف على وجه الدقّة مَن هو رامبو، ولا مَن هو ڤرلين. في «البعل الجهنميّ» شطر هو رامبو، وآخر هو ڤرلين، والشيء نفسه بالنسبة للعذراء الحمقاء التي نرى فيها تارةً هذا وطوراً ذاك. أدرك رامبو أنّه في هذا التقارب بين كائنين، تقارب نعيشه في الصّداقة أو الحبّ، والذي ينتهي في تراجيديا الافتراق النهائيّ والتمزّق النّاجم عن الخيبة

والإحساس بخيانة الآخر لنا، في هذا الإحساس الملازم للوجد، وفي سوء التفاهم هذا المرافق للحبّ، أقول أدركَ أنّ المرء في هذا كلّه يكون نفسه والآخرَ في آنٍ معاً. يعتقد البعض أنّ هذا الحوار كان محض تخييل أدبيّ، وهذا غير قابلٍ في رأيي للتّصديق من لدن رجل عوّدنا على ربط كلّ ما يكتبه بواقعة فعلية. رجل لا ينبع أيّ مكتوب عنده من مجّانية أدبية، بل يمتثل كلّ شيء عنده إلى معاينة وإلى إحساس. إنّ في اقتصاد التعبير الشعريّ لرامبو، وفي تنازله عن التّشبيه والصّورة والمجاز، ما يتجاوز الأسلوبيّة الأدبيّة إلى مستوى قاعدة أخلاقيّة، وإلى سياسة. هذا الرّجل الذي كان يحلم بابنٍ يربّيه كما يفهم هو التربية ويجعل منه مهندساً، كان يرى في العلم والتقنية مخرجاً من ثقافة كان هو يعتبرها ميّتة. والاعتقاد نفسه كان يوجّه رؤيته للشّعر الموضوعيّ. وسواء أكان مصيباً أم لا، فهو قد اعتقد بهذا. كان منذ مراهقته قارئاً (ربّما شيء من السّذاجة أحياناً)، لقصص جول ڤيرن العلمية، ويعتقد بإمكان تطوّر الإنسانية عن طريق العلم. كان يجهد في ابتكار كتابة علمية إذا جاز التعبير. ووحده شاعر يقدر أن يتّخذ قراراً هوَ بمثل هذه الجذريّة. وحده شاعر يقدر أن يقول إنّه ينبغي أن تتغيّر الكتابة. بل ربّما حتّى أن تصبح الكتابة غفليّة (مجهولة المؤلف). هذه الكتابة نجدها في النّصوص الاستكشافيّة التي بعثها رامبو من بلاد الأوغادين الإفريقيّة إلى الجمعيّة الجغرافيّة الفرنسيّة التي نشرت في مجلّتها بعضها، وألقتْ، يا للحماقة!، بالبقيّة في سلّة المهملات. نصوص كتبَ رامبو النصّ الأوّل منها مستنداً، كما يصرّح هو نفسه، إلى شهادة صديقه اليونانيّ سوتيرو، الذي عرفه هو هناك وكانت له به ثقة عالية، وبعثه هو نفسه إلى الأوغادين ليُقيم هناك متجراً للبنّ ويعود له بأخبار البلاد. هكذا كان رامبو الإفريقيّ: مزيجاً من البراغماتيّة والاستكشاف.

ينبغي في رأيي أن نتوقّف عند المفارقة التالية: إنّ كثيرين ينظرون إلى مرض رامبو، الذي كلّفه حياته، ينظرون إليه كما لو كان قدراً محتوماً في مساره الشعريّ. الحال، كان ذلك حادثاً. حادث قطعَ مساراً. أصيبَ رامبو بعلّة ولم يبادر إلى معالجة نفسه في الوقت المناسب، لأنه كان ميّالاً إلى نزع

الصّبغة المأساوية عن كلّ شيء (وهو الذي طالما كتب لأمّه راجياً إيّاها ألاّ تكون فريسة أفكارٍ سوداء). إنّ هذا الرّجل الغَضوب، الذي كان ينعت الجميع بالحُمق، كان في الواقع صاحب طيبةٍ شاسعة، ونهائية. لم يشأ رامبو التّزول من المنطقة الغابيّة حيث فاجأه ورم إحدى ركبتيه، إلى المدينة، إلاّ بعدما يكون رتّب حساباته ووفى بجميع التزاماته للآخرين. لقد دفعه حسّ النّزاهة لديه حتّى إلى تسديد ديون شريكه المتوفّى لاباتو Labatut وطلبَ من أمّه جوارب للدّوالي، ولم يدرك أنّ ما كان يشل حَركته لم يكن دوالي بسيطة وإنّما مرض فعليّ. يتحدّث البعض عن انتحار إراديّ أو عملٍ غير واعٍ لدافع الموت عنده. أنا لا أعتقد بهذا. بل أحسب، ببساطة، أنَّ رامبو قدَ غلبه تفاؤله. ولو كانَ - وهذا هو المهمّ - عالجَ نفسه في الوقت المناسب، أفما كان سيواصل مشروعه؟ نعرف كيف فكّر بالعودة إلى عدن مستعيناً بعكّازٍ ما إن بتروا ساقه، قبل أن يعمّ الشّلل السّاق الأخرى. كان متأهباً لكلّ شيء. كان مشروعه بالغ التعقيد: يريد الذهاب إلى زنجبار، وإلى مدغشقر وتونكان، وإلى الهند والصين واليابان وپنَما. ما كان سيكتشف في هذه الحالة، بل أيّ شيء ما كان سيكتشفه هذا الرّجل الباحث، الذي كان يحلم بالإلمام بالهندسة وخوض المغامرة التقنية دون أن يكفّ في الأوان ذاته عن طراده الروحانيّ؟ كان سيكتشف الهندوسية وثقافاتٍ أخرى أكثر فتنةً أو غرابة ممّا كان يعرف حتى ذلك الحين. كان سيعدّل، كما عوّدنا عليه، أفكاره ومشاريعه، ولا نقدر أن نخمّن ما كان سيفعل. إنّ هذا الرّجل الذي كان يدوّن، عن كلّ شيء، وحتّى على النقّالة، ملاحظاتٍ لم يحتفظ بها أحد ولا نعرف ما كانت تضمّ، ربّما كان سيترك لنا رحلة شعرية إلى الصّين كهذه التي كان علينا أن ننتظر سيغالين Segalen في بدايات هذا القرن لنتوفّر عليها. سيغالين الشّاعر الرامبويّ هو أيضاً، والذي مرّ، في أعقاب رامبو، بعدن، ومن هناك انعطف إلى الصّين.

أكيدٌ أنّ من غير الممكن الكلام بكامل الجديّة عن العمل الغائب لرامبو،

لكنّ القول بأنّه ما كان، لو لم يرحل هذا الرّحيل المبكرّ، سيقوم به، لا يقلّ عدم جديّة. إنّ الكثيرين، بمن فيهم السّورياليين وبروتون Breton نفسه، قد استقرّوا على الاعتقاد بأنّ العمل الأخير الذي كتبه رامبو هو «فصل في الجحيم» الذي يكون قد ودّع فيه الشّعر. الحال، إنّ من الثّابت الآن، رغم هذا الوداع للشعر، أنّ العمل الأخير هو «إشراقات»، التي كتب رامبو صفحاتٍ قليلةً منها قبل «فصل في الجحيم» وأكمل البقية بعده. كان الجميع يريدون التأكّد، والارتياح عبر ذلك، من أنّ رامبو كان قد قرّر هجران الشّعر. الحال، أبداً لم يكتب رامبو شيئاً من هذا القبيل. لقد سخر من الشّعر، ومن شعره هو نفسه، ومن الفنّانين، ومن النّاس أجمعين، لكنّه لم يتحدّث علناً قطّ عن هجران الشّعر. وإذا ما نحن أخذنا بهذا الاعتقاد، فلن نعجز عن فهم قصائد عديدة من «إشراقات» فحسب، بل كذلك إعلاناته المتتالية لأمّه ولصديقه دولائيه عن مشروعه في وضع كتابٍ في هراري وبلاد الغالا. وكذلك الصّور العديدة التي التقطها لهذه البلدان، والأدوات العديدة (مقاييس للأبعاد وسواها) التي كان يطالب بأن تُرسل له.

نعت بَروتون هراري (مشيراً إلى رحلة رامبو إليها) بـ «المُنفّرة»، وكتب بالحرف الواحد: «ليس ثمّة بالنسبة إليّ من هراري»، ليعود في محاوراته المجموعة في كتابٍ ليعدّل موقفه من الشّاعر. لكنّ أساسيَّ نقد بروتون لرامبو، الذي كان هو يعدّه مرجعاً شعريّاً، ماثل في الصفحة التي بها يقدّم بروتون رامبو في «أنطولوجيّة الدّعابة السّوداء» *Anthologie de l'humour noir*. سيكون من المفيد أن نعيد قراءة هذه الصّفحة. ولئن كان بروتون قد أدرجَ رامبو في الأنطولوجيّة، عبر نصّه المضادّ للإكليروس: «قلب تحت جبّة» *Un Cœur sous une soutane*، فهو كان يعتقد مع ذلك بغياب الدّعابة لدى رامبو. كتب بروتون: «إنّ ما في الدعابة، كما نفهمها نحن، من مُبَلبِلٍ، وصاعقٍ، ورائع، وما تفترضه من قدرة على الردّ المفارق البالغ التجرّد، لهو بعيدٌ عن أن يجد مرتعه الخصيب لدى رامبو». تناقض أوّل: يُنكر بروتون على رامبو حسّ الدّعابة الشعرية، ومع ذلك فهو يدرجه في

منتخباته. ويواصل بروتون: «ينبغي القول إنّ مثل هذه الدعابة لم تفلح قطّ في التعبير عن نفسها في عمله إلاّ في بعض المناسبات، وحتّى هنا فهي لا تستجيب إلى الفكرة الشموليّة التي نكوّنها نحن عنها إلاّ بصورة ناقصة. إنّ التعبير الجسمانيّ لرامبو في الصّورة الفوتوغرافيّة التي تركها عنه كارجا Carjat، أو صوَره في إثيوبيا، لهو كافٍ لإبعاد كلّ ريبةٍ بهذا الصّدد». يستند بروتون، إذن، إلى صور فوتوغرافية ليقول بعدم توفّر رامبو على الدّعابة! هوذا يواصل: «إنّ نظرة مُدّعي الرّؤى الرّاشحة، نظرة المغامر شبه المنطفئة لا تكاد تسمح بالتقاط أيّ شيء من المكْر العميق الذي لا يحتجب أبداً احتجاباً كاملاً في نظرات مَن يولدون دعابيّين أو ساخرين». كيف يمكن يا ترى الحكم على نظرة رامبو بمثْل هذه النّبرة الصارمة الجازمة ونحن نعرف أنّ صور رامبو في الحبشة هي من العتمة بحيث لا نقدر أن نتبيّن فيها نظرته؟ صحيحٌ أنّه يبدو فيها على شيء من الهرم أو التّعب، إلاّ إنّ نوعية الصّوَر لا تمكّن حقاً من الحكم على درجة حدّة النظرة التي كانت لرامبو في هراري. ويواصل بروتون، مقارناً هذه المرّة بين رامبو ولوتْرَيامون **Lautréamont**، مرجّحاً كفّة الميزان لصالح الأخير: «ربّما كان هنا مكمن ضعفه [أي رامبو]: إنّ التصوّر الحاليّ للشّعر والفنّ، في حدود كون هذا التصوّر يظلّ محدَّداً بحاجات عصرٍ، وكونه هو نفسها يساهم في تحديدها بقوّة، قد منحَ الدّعابة مكانة خاصّة لم تكن لتتمتّع بها حتى الآن. إنّ الحساسيّة الحاليّة بكاملها تظلّ فيها مستيقظة، ونحن ليس في مقدورنا القول إنّ رامبو يرضيها من وجهة النظر هذه كما يفعل لوترَيامون مثلاً. وذلك، أولاً، لأنّ الإنسانَ الجوانيّ والإنسان البرانيّ لم يفلحا قطّ في العيش لديه بانسجام. إنّهما يتَناوَبان، وحتّى في الشّطر الأوّل من حياته يعترض أحدهما الآخر باستمرار». بروتون يشطر، إذَن، رامبو شطرين، كما فعل الآخرون، رامبو الشّاعر ورامبو الرحّالة، جاهلاً أنّ رامبو كان مزدوجاً منذ البداية. ثمّ إنني أجد عبارته عن الانشطار الآخر المزعوم لرامبو (الإنسان الجوانيّ فيه والآخر

البرانيّ) متناقضة ومجانيّة من حيث المنطق المحض: فكيف يمكن لإنسانَين أن يتناوَبا (أي أنّهما لا يتزامنان) لدى كائن وفي الأوان نفسه يعترض أحدهما الآخر؟ يواصل بروتون: «سنُهمل الشّطر الثاني الذي هيمنت فيه الدُّمية، والذي يهزّ فيه مرقّص عرائس بالغ الإسقام حزامه الذهبيّ على طول الخطّ...». أصبح رامبو هنا دمية: وهذا حكم قيمةٍ لا معنى له. ثمّ إنّه ما كان يهزّ حزامه الذي يعلّق عليه سبائكه الذهبيّة (وكانت هذه هي الطّريقة الوحيدة لحفظ المال يومذاك) باستمرار، وإنّما مرّة واحدة يستحضرها في رسائله لأمّه ساخراً من نفسه، ومؤكِّداً، هو نفسه قبل الآخرين، سخافة الموقف الذي يجد فيه نفسه، قائلاً إنّ حمل السّبائك يتسبب له بالزّحار، وإنّه لا يقدر حتّى أن يتصرّف بذلك المال. فهو يضفي نسْبيّة كبيرة على أهميّة المبلغ الضّخم الذي كان هو يحمله. هي بالتالي عبارة لا يمكن اغتفارها لبروتون. لِنواصل القراءة: «... سنهمل هذا الشّطر حتّى لا نعتبر سوى رامبو ١٨٧١-١٨٧٢، الإله الحقيقيّ للمراهقة الذي ينقص جميع الميثولوجيّات. إنّ الرّضّة العاطفيّة لتوفّر هنا للتّصعيد سُبُلاً للتفتّح هي من الثّراء بحيث لا يعود العالم البرّانيّ ليشغل مكاناً أكبر ممّا في الأعين المترائِية لجميع أتباع ملّة الزّنّ في اليابان». إنّ الجملة الأخيرة، المبدوءة بِذكر «الرضّة العاطفيّة»، والمصوغة بمفهوميّة فرويديّة لتمجيد رامبو الشّاعر وحده، هي من الغرابة بحيث لا يمكن القبض على معناها بشكل مؤكّد. ينبغي أن نقول، للتّخفيف عن بروتون، إنّه كتب نصّه هذا في فترة كان ما يزال الاعتقاد فيها سائداً، كما أسلفت في القول، بأنّ النصّ الأخير الذي كتبه رامبو هو «فصل في الجحيم». كنت أسأل بروتون، عبثاً، كيف يمكن في هذه الحالة أن نفسّر نصوص «إشراقات» التي يستلهم فيها أسفاره إلى ستوكهولم وألمانيا وجاوة؟ قد يكون رامبو استوحى انطباعاته من الرّسوم والمحفورات التي كان بالغ الولع بها، ولكنّ هذه القصائد تتضمن أحاسيس قويّة ومشخّصة! يستأنف بروتون: «إنّ الرّجل الذي كان ينتعل الرّيح [رامبو الرّحّالة] ليُذكّرنا بجميع البُسُط الطائرة

الآتية من الشّرق والتي يُقال إنّها تمكّننا من أن نحطّم، على القدَمين، في العفّة والصيام، جميع الأرقام القياسيّة للسيّارات وسواها. هذا جائز، أو غير جائز: فالأمران حقيقيّان شأنهما شأن رامبو كاتباً قصائده وبائعاً حُزَم المفاتيح في شارع ريڤولي [بباريس]». هذه النّادرة الأخيرة غير مؤكدة الصحّة! «إنّ بروق الدّعابة الوحيدة، يواصل بروتون، التي نالها رامبو، إشراقاته الوحيدة من نوع آخر يتجاوز «إشراقات» - ولا ننسينَّ أنّ «مُحترِفاً» للدّعابة من نمطَ جاك ڤاشيه Jacques Vaché كان سيرى فيه شخصاً صبيانيّاً ومُحزناً - نقول إنّ بروق الدّعابة الوحيدة لديه معتّمة أغلب الأحايين ببُقع سخريةٍ يائسة لا أكثر تضادّاً منها والدّعابة». في هذا قدرٌ من الصحّة، من حيث أنّ السّخرية اليائسة ليست هي الدّعابة، ومن حيث أنّ الدّعابة وسيلة للتّصعيد الذي يمكّن من تجاوز اليأس. لكن السّخرية اليائسة هي الأخرى نادرة عند رامبو، وهنا نرى أنّ بروتون لم يقرأ رسائل رامبو (وهي لم تكن منشورة كلّها في زمنه)، وخصوصاً رسالته إلى نائب القنصل الفرنسيّ في عدن بعدَ صفقة البنادق مع مينيليك يشرح له فيها خسارته ضاحكاً من نفسه ومُضحكاً الآخر[1]. هذه الرّسالة مثلاً هي التي كان ينبغي أن تمْثل في «أنطولوجيّة الدّعابة السوداء»، ففيها ترى إلى رامبو وهو يضحك ويتّخذ مسافة من نفسه ويلعب على الكلمات. نواصل مع بروتون: «إنّ الأنا المهدَّدة لديه بخطورة تظلّ عاجزة عموماً عن الوثوب إلى الأنا العليا بما يتيح تحويل النّبرة النفسانيّة...». أُفّ! إنّها المفهوميّة الفرويديّة من جديد! يواصل بروتون: «... فراحَ يواظب على الدفاع عن نفسه بوسائله الخاصّة مستمدّاً من البؤس الثقافيّ والمعنويّ لمن يحيطون به أسلحةً له. إنّه، أمام معاناته الخاصّة، يهاجم الآخرين بدلَ أن يذوب فيهم». هذا أيضاً حكم مجّانيّ، فحتّى في الشّطر الثّاني (الذي لا يبدو أنّ بروتون عرفه جيداً) لم يكن المحيطون برامبو بائسين ثقافياً ومعنوياً. تتحقق

(١) أنظرْ ترجمتها في آخِر هذا الدّيوان.

من هذا عندما تقرأ مذكرات ألفريد بارديه Alfred Bardey، «مذكّرات برّ العجم»، هو الذي شغّل رامبو في شركته لتصدير البنّ، أو عندما تفكّر بشخصيّة المستكشف جول بوريلّي Jules Borelli، الذي عرفه رامبو أيضاً. لقد عرف رامبو أشخاصاً من مستوى رفيع. ويضيف بروتون: «وهنا خسرَ الفرصة الوحيدة لتطويعها [المعاناة] والظهور أمامنا سالماً». يعيب بروتون على رامبو، إذن، أنه لم يطوّع معاناته، وتبدو لنا الخاتمة ملتبسة تماماً. إلاّ إنّ هذه التحفّظات، وإن تكن صارمة أو قطعيّة، لا تقلّل، بل بالعكس، من قيمة بعض الاعترافات البالغة التأثير في «خيمياء الكلمة»: «كنتُ أُحبُّ الرّسومَ الخرقاءَ وأعاليَ الأبوابِ وأنواع «الدّيكوراتِ» وسُرادَقاتِ الحواةِ واليافطاتِ والمُنَمنماتِ الشعبيّةَ والأدبَ العتيقَ ولاتينيّةَ الكنائسِ والكتبَ الخلاعيّةَ الخاطئةَ الإملاء»، وكذلك، وأكثر من كلّ ما عداها، قصيدته الرّائعة «حُلم» (Rêve)، المكتوبة في ١٨٧٥، والتي تشكّل الوصيّة الشّعريّة والرّوحيّة لرامبو[1]. الحقّ، إنّ بروتون ممزّق بين صورتين لرامبو تبدوان له متناقضتين لأنّه هو نفسه حكمَ عليهما بالتناقض، ولأنّه لم يقبض على الرّهان الشّامل للبنية الديناميّة لما أدعوه أنا «كوكبة رامبو»، التي تشكّل نسيجاً لضمائر شخصية مختلفة مدفوعة إلى العمل: أنا وهو وأنت وهم ونحن وأنتم... كوكبة سائرة لاستكشاف جميع وجوه الواقع والذّات. لقد أعربَ بروتون هنا عن ضعفٍ فكريّ، لأنه لم يقبض على رهان رامبو الحقّ، أو ربّما لأنّه أحبّ منذ شبابه صورة أولى لرامبو عمدَ إلى أسطرَتها ولم يعرف فيما بعد أن يكيّفها للصّورة الأخرى الأكثر

---

(١) شأنه شأن بروتون، يبدو جوفروا مفتوناً بمقطوعة صغيرة بهذا العنوان ضمّنها رامبو رسالة منه إلى دولائيه مؤرّخة في ١٤ تشرين الأوّل/أكتوبر ١٨٧٤. ألّفَ رامبو المقطوعة للدّعابة يومَ كان ينتظر تجنيده، الذي سيُعفى منه وفق القانون لأنّ شقيقه فريديريك كان يتهيّأ لخدمة العلم. وهي تقع في دزينة من الأبيات القصيرة، يبدأها بالقول: «في مَرْقد الجُندِ نحنُ جياع»، ويلعب فيها على أسماء الجبنة والنّبيذ الفرنسيّين، بما يفقدها معناها أو حرارتها عند التّرجمة. ولعلّ مبعث إعجاب بروتون وجوفروا بها ما يسودها من دعابة وتعدّد للأصوات. ولم تُدرَج القصيدة في آثار رامبو الشّعريّة، بل يمكن الاطّلاع عليها ضمن رسائله (المترجم).

اكتمالاً، الصّورة التاريخية والبيوغرافيّة (صورة السّيرة) التي تحطّم في داخلها جميع هذه الأساطير. وبدل الإفادة من هذه الصّورة، كما يفعل البعض الآن، ومنهم أنا وألان بورير، شعرَ بروتون بالخيبة منها بالمقارنة مع رامبو الأوّل، وسقطَ، شأنه شأن كثيرين، وبينهم سيغالين نفسه، في تصوّر ثنائيّ لرامبو نقيّ هو رامبو الرّائي صاحب «قصائد» و«فصل في الجحيم»، ورامبو آخر عديم النّقاء هو رامبو التّاجر. الحال، لم يكن رامبو النقيّ نقيّاً حقاً، ولا رامبو غير النقيّ عديم النقاء تماماً: إنّ هنا جدلاً لا يقدر أن يقبض عليه تحليل من النمط المانويّ أو الثنائيّ كهذا.

كان هذا كلّه قائماً لدى رامبو منذ البدء، كما كتب ألان بورير. وهنا بالذّات تكمن أهمية مبادرة بورير الذي جاء ليذكّرنا به ويعيد استكشافه متّبعاً رامبو في طرُق أسفاره[1]. وما أضفته أنا هو التأكيد على البُعد السياسيّ لرامبو، سياسة رامبو التي يهملها بورير. ولقد ذكّرته أنا بفكرة السّعادة التي طالما أكّد عليها رامبو في قصائده. بدل ربطها ببحثٍ مخفقٍ لديه عن الاستقرار بمعناه العائليّ، يكفي أن نتذكّر أنّها ترِد بالحرف الواحد في الفقرة الأولى من الدّستور الأول للثورة الفرنسية: «هدف المجتمع هو السّعادة المشتركة». «مشتركة» commun: من هنا جاءت المفردة communisme (شيوعيّة). عاش رامبو لحظات وافرة من السّعادة والجذل الشّخصيّين كتب عنها بروعة، ولابدّ أنّه عاش سعاداتٍ مشتركة نعرف بعضاً منها. لقد جرّب السّعادة المشتركة عبر المشروع الصّداقيّ مع ڤرلين، وعبر مشروع الزوجيّة مع امرأة حبشية بقيت لنا صورتها الفوتوغرافيّة. لقد أخفق المشروع مع ڤرلين بسبب من ضعف هذا الأخير وكاثوليكيّته، ومع هذا فلم يحقد عليه رامبو، بل رفضَ أن يرفع عليه دعوى بعدَما جرحه ڤرلين برصاصة من مسدّسه، وترك له، قبل سفره إلى إفريقيا، نسخة من «فصل في الجحيم».

---

(١) ملاحظة من المترجم: يلمّح جوفروا هنا إلى كتاب آلان بورير «رامبو في الحبشة»:
Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, éd. du Seuil, Paris, 1984.

أما المرأة الحبشيّة فلا نعرف ما حدث له معها، لكنّنا نخمّن بسهولة أنّه إذا كان رجل مثله يغامر بالتزوّج من امرأة فلأنّ شيئاً من الحبّ كان يجمعهما.

خلافاً لما اعتقد به البعض، لم يخسر رامبو في مجموع مشروعه التجاريّ. بل لقد ربحَ مالاً وفيراً. وبالتّالي فإنّ القول بأنّ شاعراً لا يمكن إلاّ أن يكون فقيراً، خاسراً، مسلوباً، إنما يستجيب إلى نظرة برجوازية متخلّفة. لقد ربحَ رامبو الكثير، وخسرَ الكثير - لأنّه كان نزيهاً. وهو لم يتشكّ من هذا كلّه، ولم يبقَ مسمّراً في مكان واحد، بل زارَ البسفور بعد فشل مشروع بيع البنادق، ونشر مقالته عن مصر في «البسفور المصريّة» *Le Bosphore égyptien*. لقد سيطر على الموقف فكريّاً ولم يُطلِ الوقوف عنده. تُرينا رسالته المذكورة إلى نائب القنصل كيف يطوّع الفشلَ ويسرد إخفاقه بخفّة روح. يسخر كالعادة من نفسه ومن كل شيء، ولا يتباكى البتّة. وهذا التماسك لدى رامبو الأخير هو ما لم يقبض عليه بروتون. لقد عتّم الجميع على هذا التماسك النهائيّ لأنّ لدى الأدباء الفرنسيّين إرادة في التمسّك بالقيم التي تتحكّم بالأحكام الأدبية. ينحنون أمام تفوّق رامبو بالقياس إلى أدب فترته، ولا يقدرون على مقارنته إلاّ بلوتريامون (ليست هذه المقارنة من لدن بروتون بالاعتباطيّة)، فلا أحد يصمد في السّباق مثلما يفعل رامبو، بل لقد كان متقدّماً على السّورياليّة بخمسين عاماً، ومارسَ حتّى الكولاج (اللّصق الفنّي) داخل الشّعر. لقد مارس آخرون، بودلير مثلاً، فنّ محاكاة الشّعراء الآخرين ومحاورتهم داخل القصيدة. وهذا ما قام به رامبو أيضاً في البداية، إذ حاكى جميع الشّعراء الذين سبَقوه، بدءاً بهوغو، باذّاً فنونهم الشّعريّة وموسيقاهم الخاصّة في كلّ مرّة. لا يتعلّق الأمر هنا، وبطبيعة الحال، بانتحال لغات الآخرين وصيَغهم، وإنّما بمحاكاة أفكارهم وطاقاتهم، هذا الشيء الذي يعرفه جميع الشّعراء في البداية، والذي يظلّ ضروريّاً لهم ليتجاوزوا طفولاتهم وخجلهم وجهالتهم الخاصّة ومحدوديّتهم. يحتاج المرء إلى محفّزين ليتجاوز غواية الصّمت هذه التي تتهدّد جميع الشّعراء الواعين بتفوّق عبقرية الآخرين. لكنّ المدهش في حالة رامبو أنّه استطاع أن يتجاوز هذا كلّه بسرعة، بما فيه شِعره نفسه، ولم يؤسّس شهرته، كما يفعل الكثير من الشّعراء، على اجتياحِ عدوانيّ

وأبله يستثمرون فيه حتّى سنّ الثّمانين مكتشفات شعرية حقّقوها بين التّاسعة عشرة والثلاثين دون أن يغيّروا فيها شيئاً. إنّ هذا «الرّوتين» الشّائع المتمثّل في استخدام أدبنا الشّخصيّ في مشاريع تمجيدٍ ذاتيّ كان ولا أكثر غرابةً على رامبو، هو الذي وضعَنا، بالعكس من ذلك تماماً، وجهاً لوجه مع خيلائنا وغطرستنا كمؤلّفين. يُشعِر رامبو الكتّابَ بالعار، فيسعى هؤلاء بدورهم إلى إشعار رامبو الأخير، رامبو النّهايات، بالعار، بسبب من هذا التفوّق الرّائع لعدم اكتراث رامبو بنفسه وبحكم الآخرين عليه، وتجاهله، نوعاً ما، فشل مشروعه الشّعريّ أو عظمته (ما دام يتلقّى في خاتمة المطاف أخباراً عن تكريس شعراء باريس لعمله، وكيف أنّه صار موضوع عبادة، فيهزّ كتفيه). إنّ ما كان يهمّ رامبو هو حكمه على نفسه، ولم يكن هذا حكمَ كاتبٍ على عمله وإنّما هو حكم رجلٍ على مجموع وجوده الذي ربّما شكلَ ما كتَبَه جزءاً منه. حكم رجلٍ لم يشأ أبداً التّماهي مع مهنة محدّدة. ومن هنا، فما إن أصبح رامبو تاجراً حتى قرّر أن ينقلب إلى مستكشف. ولو كان أتيح له الوقت ليصبح مستكشفاً فأنا أعتقد أنّه كان سيفكّر بالانصراف إلى مسعى آخر. ما كان يا ترى سيصبح؟ عالِماً؟ فاتَ الأوان! ربّما سياسيّاً؟ نعرف، بأية حالٍ، أنّه كان يحلم بأن يكون عالِماً ومهندساً (ولذا طلب من فرنسا كلّ تلك الآلات وأدوات القياس)، وعندما أدرك أنّ هذا يتطلّب دراسات جمّة وأنّ الأوان قد فاته، راح يحلم بابنٍ له يجعل منه مهندساً. ولما كانت الكتابة موطن قوّته الأول، فلربّما كان سيترك لنا كتباً أخرى. إنّ الكتاب الذي لم يكتبه رامبو هو هذا الذي ينقص الأدب الإنسانيّ. ولا نعرف إذا كان كاتب غيره قد وضعَ لنا هذا العمل الناقص الذي يلتقي وما كان رامبو سيكتب. ربّما كان عمل آرتو Artaud قد حقّق ذلك، لأنّ كتابات آرتو تبدو وهي تشكل تتمّة طبيعية لشعر رامبو، ولأنّ «مسرح القسوة» فكرة كان يمكن تماماً أن تخطر لرامبو. لكنّ هذه تبقى بالطّبع تخمينات...

ألان جوفروا

ألان بورير

رامبو بأكثر من صفة(*)

«كان قد اكتشفَ أيضاً أنّ الشّعر لا يمكن أن يُفلحَ،
وذلك، وبلا أدنى شكّ، بسببٍ من عائقٍ محتومٍ وثيقِ الصّلة ببُنيةِ هذا العالَم».
غابريال بونور، «صمت رامبو»

Gabriel Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, le Caire, 1955

إنّ جنيّاً، من النوعِ البالغِ الخُبثِ، كذلك الذي قاد مصيرَ تأبّطَ شرّاً في القرن الخامس الميلاديّ، وقد يكون هو نفسه الذي ألقى بأذى من السّحْر على روتبوف Rutebeuf وڤيّون Villon وجيرمان نوڤو Germain Nouveau، الشّعراء الفرنسيّين الثلاثة الذين عرفوا البؤسَ حقّاً، هذا الجنّيّ انحنى على مهد آرتور رامبو، في العشرين من تشرين الأوّل/ أكتوبر من ١٨٥٤، في شارلڤيل، في منطقة «الأردين» المكفهرّة الباردة، وراح يهمس له: «وُلِدتَ في منتصف قرن الجحيم هذا، ابناً لعزقٍ ملعونٍ، عسكريّاً وفلاّحاً! إنّ أبَوين لا وجهَ لهما سيجعلانكَ تدفعُ غالياً ثمنَ مجيئكَ إلى العالَم، أبوكَ بأن يفجعكَ بغيابه، وأمّكَ بأن تخنقكَ بحضورها! قصائدكَ المتخايلة والتي

(*) Alian Borer, " Rimbaud à plus d'un titre ".

وضعَ ألان بورير دراساتٍ عديدة في حياة رامبو وعمله مأخوذَين كوحدة واحدة، ما يدعوه هو «الحياة-الأثر». من هذه المؤلّفات: «رامبو في الحبشة " *Rimbaud en Abyssinie*, éd. du Seuil, Paris, 1984، و«رامبو العرَب " *Rimbaud d'Arabie*, éd. du Seuil, Paris, 1991 و"رامبو، ساعة الفِرار " *Rimbaud, l'heure de la fuite*, éd. du Seuil, Paris, 1991، كما أشرف على تحقيق نشرة جديدة لآثار رامبو حملت عنوان «الحياة-الأثر» *L'Œuvre-Vie*, éd. Arléa, Paris, 1991. كتبَ ألان بورير نصّه هذا خصيصاً لهذه الترجمة.

تهفو إلى تغيير الحياة سيُحكَم عليها بالفشل، إنّها لن تُسمعَ، وبالكادِ ستُنشَر، وأنتَ نفسك سترمي بها إلى النار أو تجهر بإدانتها! متوحّداً ستعيش، ولن تكون في حياتكَ مفهوماً أبداً، لا من لدن رفاقكَ وأساتذتكَ، ولا من لدن شعراء باريس أو المجهولين الذين تلتقيهم في الطّرُق، وطويلاً كذلكَ بعدَ موتك! لن تُفلتَ من اللّعنة بأن تتمرّدَ عليها، أو بأن تهربَ من بيتكَ، وتمتنعَ عن الدّرس، أو تتخفّى في بزّات عسكريّة مختلفة؛ دائماً سأعرفُ أن أميّزَك! أبداً لن تعرفَ لأيّ شيءٍ تنذر حياتَكَ، قوّتكَ، رغبتكَ، وثباتِك؛ سترحلُ من دون أن تعرفَ إلى أين أنت ذاهب. طوالَ عمركَ، ستختفي في الصّمتِ الذي لا يزحزح صخرتَه أحد. عبثاً ستجتاز أوربّا مدفوعاً بمختلفِ التعلاّت، سائراً في اتّجاه القطب الشماليّ، مُبحراً على ظهرِ جوادٍ في الجبال الإفريقيّة، لتعودَ إلى الشّرق وتدَعَ وجهكَ يَسْمرّ مسفوعاً بالشّمس، تتحدّث وتتزيّى كعربيّ، وتجعلهم يدعونكَ «عبدو رنبو»[1]، فهناكَ أيضاً ستلقاني، إنّني سأنتظرك! ولأنّكَ غاليتَ في المشي على قدميك، فسأجعلُ إحدى ساقَيكَ تُبتَرُ؛ ولأنكَ طلبتَ الكثيرَ من الحياة، فسأجعلكَ تموتُ شابّاً في سنتكَ السّابعةِ والثلاثين؛ ولأنّكَ رمتَ المستحيلَ، فسأجعلكَ تعرفُ على الأرض أفظعَ عذاباتِ الجحيم، اليأسَ كلّه!».

لم ينسَ آرتور رامبو شيئاً من هذا الوعيد المقذوف به على مهده، فالأطفال لا ينسون اللّعنات أبداً. ما دامَ «كلّ امرئ هو عبْد هذا القدَر البائس» (كما كتبَ لأمّه من عدن في ١٠ أيلول/سبتمبر ١٨٨٤)، فإنّ الشّاعر الملعون سيمتثل بكامل الحُرص لإيعازات الجنيّ الخبيث هذا، كما نرى في الحكايات المرعبة في فترته؛ وبلا خوَرٍ سيصبّ كامل جهده في عدم النّجاح.

«لا شيء ممّا هو عاديٌّ سيترعرعُ في هذا الرّأس»، هكذا تنبّأ مدير

(١) أي «عبدُه رامبو»، وهو محتوى الختم، المكتوب بالعربيّة، الذي به كان رامبو يُمضي على الوثائق والمعاملات في اليمن (المترجم).

المدرسة الثانويّة، «إنّه سيكون إمّا جنّي الخير أو جنّي الشرّ». لقد انصرف رامبو، التّلميذ الفائق الموهبة، عن الدّرس بسبب الغزو البروسيّ (الألمانيّ) لمسقط رأسه في صيف ١٨٧٠. وكانت مجموعة جوائزه المدرسيّة، المدهشة، هي نجاحه الوحيد المعترَف به في حياته، مع هذه التّيجان الورقيّة المنسيّة بسرعة، والكتب-الجوائز التي كان يُعيد بيعَها ليستقلّ القطار. ولمّا دعاه ڤرلين Verlaine إلى باريس، واستقبله المعلِّم [بالمعنى الشعريّ للكلمة] تيودور دو بانڤيل Théodore de Banville نفسه، واعتبرته بعض القرائح المنفتحة في فترته «عبقريّةً تؤذن بالبزوغ»[1]، وضعَ هو كبيرَ عنايةٍ في أن يصبحَ ولداً لا يُطاق، ثمّ رجعَ من هذا كلّه إلى منطقته فاقدَ الوهم، شاعراً بالمرارة، مثلما أقفل أبو العلاء المعرّي عائداً من بغداد. لقد عصرَ رامبو خطّ حياته في كفيّه الحمراوين الفلاحيّتين، اللّتين كان يكوّرهما دائماً ليُري الآخرين قبضتَه، ولم يهمل أيّاً من ضروب الخرْق: من الوقاحة القينيّة، إلى السّفسطة، فالفظاظة، فالعنف. بل كان يبلغ به الأمر أن يزهو بذلك، كما في «دم فاسد»: «لديَّ (...) جميعُ الرّذائلِ، الغضَبُ، والفجورُ؛ - رائعٌ هو الفجورُ؛ - وخصوصاً الكسَلُ والكذِب». بل إنّ عمله الشّعريّ نفسه مكوَّرٌ كمثْلِ قبضة... كما عرفَ أن يشتمَ مُضيفيه، وأن يُبدي عدم اكتراثهِ بالنّشر، أن يُضيع مخطوطاته، ويعثر على مطبعيّ مجهول لينشر رائعتَه «فصل في الجحيم» على نفقة المؤلّف، ثمّ لا يوزّعها أو يرمي بها إلى النّار؛ عرفَ أن يتمسّك بخطّ ذروة. ثمّ، وكما أعلنَ عنه في هذا الكتاب الأساسيّ، عرفَ أن يختفيَ بغموضٍ، وألاّ يبعث بأخبار عنه قطّ. في بلاد العرب، وفي الحبشة، من ١٨٨٠ حتّى ١٨٩١، تمخّضَت الطّريقة نفسها عن نتائج باهرة. ولقد بلغ رامبو، هو النّزيه والسخيّ، والدّائم نفاد الصّبر، أقول بلغَ في مشاريع تجاريّة عديدة خاضها على ضفاف البحر الأحمر ذروةَ اليأس. ولم يكفِ انعدام الحظّ كلّه

---

(١) العبارة عائدة للشّاعر ليون ڤالاد، في رسالة منه إلى الشّاعر إميل بليمون (المترجم).

المُلازم له لتحقيق خرابه في هذه البلدان الشّاسعةِ التي اجتازها وحيداً، كأنّه يريد تكريس نشافه الخاصّ، الذي أعلن عنه في قصائده الأخيرة. ولمّا كانَ، كالحُطيئة، دائمَ الترحّل، ومتهكّماً مثلَه، فهو كان يعرف أيضاً السّخرية نفسه عندما لا يجد مَن يروي على حسابه ظمأه للغضب الدّائم: «ما أحمَقني!». هذا الاستغراب الحميم، الذي نقابله في «فصل في الجحيم»، هذه السّخرية من الذّات، التي يدعوها علماء البلاغة «التهكّم الذاتيّ» chleuasme، تنتظم أيضاً رسائله من إفريقيا ودنيا العرب. لا يهتف فحسبُ في هراري، في ٦ نوّار/مايو ١٨٨٣، مستسلماً في الظّاهر: «كالمسلمين، أعرفُ أنّ ما يقعُ يقع»، بل كان هذا الفتى يعرف دوماً، بالرّغم من تمرّده كلّه، أنّه محكوم عليه (هذا ما تكرّره رسائله)، أو رجيم (هذا ما تؤكّده قصائده)؛ وذلك منذ أن نطقَ الجنيّ بخطابه.

حتّى يفشلَ فشلاً مؤكّداً، كان رامبو يمارس طريقة لا تقبل الخطأ: نشدان المستحيل. في سنّ السّابعة عشرة، كان الرّائي يطالب بالانتهاء من لعبة الشّعر الصغيرة: «لعبٌ، ترهّلٌ، ومجدُ أجيالٍ من البلهاء لا تُحصى ولا تُعَدّ (...) ولقد دامت اللّعبة ألفَي سنة!»، هذا ما كتبه هو إلى أستاذه إيزامبار في نوّار/مايو ١٨٧١. لن يكتفي الشّعر بعدَ الآن بالتّعبير الذاتيّ عن المشاعر، ولا بأن يكون عملَ صائغ وليس أكثر؛ بل سيكون وسيلة للمعرفة وللفعل، قادرة على تغيير الحياة. وستكون صيغة هذا المطْلب الجذريّ منبثّة في جميع المشاريع اللاّحقة للشّاعر الجوّاب. إنّ هذا الغلوّ (بالمعنى البلاغيّ للكلمة) الذي به يَنشد باستمرارِ المزيدَ من المطلق، ليس صورة بيانيّة فحسب، إلاّ إذا كنّا قادرينَ على وصفَ مجازاتِ حياةٍ بكاملها؛ بل إنّه لَيشكّل البوتقة الأساسَ للعمل في المشروع الشّعريّ كما في الحياة. لا الشّعر سيُغيّر العالَم، ولا ڤرلين، رفيق الجحيم، مثلاً، سيعرف الاستجابة للمشروع الجذريّ والواضح لرامبو، رامبو الذي لم يكن لِيُريد ما هو أقلّ من إعادته إلى «شرطه البدئيّ كابنٍ للشّمس»... إنّ مقطعاً من قصيدة ضائعة لڤرلين (محاكاة ساخرة لفرانسوا كوپيه François Coppée)، عنوانها «أغنية الفتى غير الاستعراضيّ»، يبدو

منطوياً على تلميح إلى غاسپار هاوزَر Gaspard Hauser[1]، ويُرينا أنّ ليليان المسكين Le pauvre Lilian[2] كان قد أدركَ تماماً، وقبل سواه، هذا البُعد المُطلق للشّاعر، إنْ في حياته أو في عمله.

لَنا، بعدَ رحيل رامبو بقرنٍ كامل (١٨٩١)، أن نُسحرَ بأنْ نرى، في كتابٍ يحمل اسمه، في جميع مكتبات العالَم، هذه القصائدَ التي هجرَها هو أو تنكّر لها - ما بقيَ منها على الأقلّ-، وهذه النّشرة العربيّة الرّائعة لآثاره. يقول المرء لنفسه أيضاً إنّ الحظّ قد تحقّق باكتمال: فمثلما كانت الثّروة الماديّة تهرب منه بالرّغم من جميع أشغاله الشاقّة، ما كان لرامبو أن يتكهّن بالإقرار والاستشكاف الشّاسعين [بمعنيَي المفردة الفرنسيّة: reconnaissance: الاعتراف بالشيء والبحث عنه في رحلة استطلاعيّة] اللّذين سيلْقاهما من لدن أناس المستقبل، وذلك لفرطما بقيَ حتّى آخِر أيّامه مقتنعاً بكونه منسيّاً من لدن الجميع. كان ينحو إلى الشّرق بفعل انتحاء (بمعنى انتحاء النّبتة) أصليّ، منذ أبياته اللاّتينيّة الأولى (التي ينبغي، بترجمتها بنباهة، اعتبارها قصائده الأولى)، هذه الأبيات التي يمجّد فيها رامبو التّلميذ الأميرَ عبد القادر والجزائر المتمرّدة التي كان والده النّقيب رامبو يعمل فيها. وأن تعودَ أعماله إلى الشّرق، «الوطن البدئيّ» («المستحيل»، «فصل في الجحيم»)، إلى هذه البلدان التي كان يحبّها بباعث من الحريّة والشّمس، إلاهتيه الحقيقيّتين الوحيدتين، وإلى هذه المناطق التي كان يحسب أنّه سيختفي فيها «دون أن يذيعَ الخبر أبداً»، فهذا لا يخلو من بعض سخرية للقدَر. وأن يحيا عمله من جديد في هذه اللغة التي كان يتكلّمها بروعة كما

---

(١) في قصيدة مشهورة من مجموعته الشعريّة "حكمة *Sagesse*" يتماهى ڤرلين نفسه مع غاسپار هاوزر، هذا الفتى الألمانيّ الفاقد الذاكرة الذي شاع الكلام عليه يومذاك، السّاذج والبريء الذي يلفظه العالَم بلا رأفة. كتب ڤرلين: «هل وُلدتُ قبلَ الأوانِ أم بعدَ فواتِه؟ / ما أفعلُ في هذا العالَم؟ / يا أنتم جميعاً، إنّ ألمي لَعميق / فلتُصلّوا للمسكين غاسپار!».

(٢) هي التّسمية التي أطلقها پول ڤرلين على نفسه، متلاعباً بحروف اسمه وعاملاً بِما يُدعى بالجناس التّصحيفيّ anagramme.

أكّدت عليه شهادات عديدة لا تقبل الدحض، وأن يكون هو الشّاعر الفرنسيّ الوحيد من عصره الذي نالَ (إلى جانب جيرمان نوڤو وأوجين لوفيبور Eugène Lefébure، ولكنْ باعتبارهما هاويَين)، أقول نالَ هذا الضّرب من العدالة التّالية للموت، فهذا أيضاً ممّا يثير حماستنا بقوّة: أفلا تحمل الحروف بحدّ ذاتها في العربيّة قيمة فلسفيّة، فتؤسّس هذه الخيمياء اللفظيّة بالتّعامل وجوهرَ الأشياء التي كان يبحث عنها شاعر «خيمياء الكلمة»؟ كان رامبو يتهكّم ممّن يلقون في التّفكير بأوّل أحرف الهجاء مناسبة للسّقوط في حبائل الجنون بسرعة(١)!

بشتمهِ «باريس الدّاعرة» («باريس تُأهَل من جديد»)، بلغة لاذعة كلغة الحُطيئة الذي كان دائم الخروج لـ«يَنهش» أو «يعضّ»، أما كان رامبو يلتحق (دون أن يعرف ذلك بعدُ) بالصّورة الأصليّة للشّاعر العربيّ، هذه الشّخصيّة الشّرسة والمهيبة، المسلّحة بإزاء الأقوياء، والمتمتّعة بالكلمة-التي-تصيب-مقتلاً، والتي «تتأبّط الشرّ» وتُنقّله معها كمثْل عصا مسحورة؟ هكذا ينسجم شعر رامبو بما فيه الكفاية مع المعارضة التفاخريّة والهجائيّة التي تؤسّس التراث الشّعريّ العربيّ: هنا أيضاً يشكّل رامبو استثناءاً في الأدب الفرنسيّ، أدب موجّه إلى السّامي والكونيّ، وقامع للغريزة ويتظاهر بنسيان مبدأ المعارضة أو المباراة الذي كان سائداً في مناظرات التّروبادور. إنّ رامبو، الشّاعر بطبيعته، والملهَم ببالغ اليُسْر، كان يُحاكي ويتجاوز، يبذّ ويتخطّى نماذجه أو «موديلاته» المتتالية في ضرب من الحوار الداخليّ، حواريّة صراعيّة تظلّ تنتظر مَن يستكشفها: بهذه العقليّة كان من قبلُ يؤلّف في المدرسة قصائده اللاتينيّة التي بها دشّنَ عمله، ليحقّق الغلبة (على موديلاته، لا على منافسيه الصّغار) وينال المكافأة (التي ما كانت تتمثّل في خِراف..!). وستستمرّ المباراة في باريس، باستفزاز خصومه وتفنيدهم (خصوصاً تيودور دو بانڤيل، الذي يتحدّاه رامبو في «ما يُقال للشاعر عن الأزهار»)، وبعدَ ذلك بآلة حربيّة

---

(١) أنظر في هذا الكتاب «رسالة الرّائي الثانية» (المترجم).

كاملة («المركب السّكران»)، أو بهذه القصائد الحاملة في عناوينها كلمات من أمثال: «غضبات»، و«خلاعة» و«أغنية حرب»، و«انتصار»، إلخ.، ليجد بعد ذلك ذروته في الميدان المنغلق على ذاته، ميدان «فصل في الجحيم»، في «العذراء الحمقاء» بخاصّة. وهذا كلّه مع فارق أساسيّ، وهو أنّ رامبو، المتمرّد بالفطرة، سرعان ما سيُدين فكرة المحكّمين نفسها أو أيّة هيئة تكون عارفة من قبلُ وتحكم على ما هو بيت القصيد في نظره: شكل-محتوى عجيب، يطوّح بهذا التّعاقد الجماعيّ للنّوع الشّعريّ.

لا شيء ممّا هو منتظَر ومعروف كما في الماضي ليتلاءمَ في نظره والأهداف المُعادَ إحياؤها للشّعر: إلى المزاد رولا وناموناً[1]، هذين القريبَين الغربيّين لتلك الآلهة التي طالما خاطبها الشّاعر العربيّ القديم، آلهة متعذّرة على البلوغ، ولا يتكشّف وجهها المقنّع إلاّ لسدَنَتها! إلى المزاد الأشكال والمضامين القديمة، القصائد-الحليّ (من نمط «طلاوات وجُزوع» *Emaux et camées*[2]، القصائد-النّجود، أو القصائد-السّكاكر كما في بعض نصوص الشّعر العربيّ! في رسالتَيه-البيانَين اللتين كتبهما في ١٨٧١، يهاجم رامبو الشابّ شعراء ١٨٦٦[3]؛ ولكنّه إنّما يهاجم، أبعدَ منهم، وعلى نحوٍ ظافر، الفكرة القائلة بوجود شيء شعريّ، أي موضوعات وكلمات ولحظات تكون بجوهرها شعريّة، وهيَ ليست كذلك إلاّ بفعل تعاقد. في نظر رامبو، إنّما يتمثّل الجوهر في الشّعر نفسه، لا في الشّعريّ. صحيحٌ أنّ جون دون John

---

(١) رولا Roulla وناموناً Namouna: عنوانا عملَين شعريَّين للشّاعر الرّومنطيقيّ ألفريد دوموسيه Alfred de Musset، يتهكّم منهما رامبو في «رسالة الرّائي الثانية».

(٢) عنوان مجموعة شعريّة لتيوفيل غوتييه Théophile Gautier، يتهكّم منهما رامبو أيضاً. الطلاوات هنا هي طلاوات على الميناء أو الخزف، والجزوع هي جمع جزْع، نوع من العقيق معروف بخطوطه المتوازية، يُتّخذ حلية. أمّا المَناجِد، فهي جمع مِنْجَد، جوهرة تُعلّق في العنق (المترجم).

(٣) كتب الناشر ألفونس لومير في تقديمه لمختاراته من الشّعر الفرنسيّ للقرن التاسع عشر: «إعطاء البيت الشعريّ الفرنسيّ كمالاً لم ينلْه من قبل، وعدم احتمال أيّ ابتذالٍ في الفكرة، ولا أيّ رخاوةٍ في القافية، هذا هو ما سعى إليه شعراء ١٨٦٦». أنظرْ:

Alphonse Lemerre, Préface à son *Anthologie des poètes français du XIXe siècle*, 1888.

Donne هتفَ قبلَه للقملة التي تتقافز على نهد عشيقته، وأنّ هوغو Hugo يسمّي «الخنزير باسمه: لمَ لا؟»؛ إلاّ إنّ رامبو ذهبَ، وباستمرارٍ، أبعدَ من سابقيه، في المحتوى كما في الشّكل، وفي تصوّر الشّعر ذاته. هو اثنان في واحد؛ يتجاوز نفسه، إلى حدّ السّكوت. وعمّا قريبٍ، لن يعود يكتفي بـ«تقرّح في المؤخّرة» يضعه في نهاية سونيتة، بل يكتشف ويُخرج إلى النور المعدن الخبيء للفكر الذي «يشدُّ إليه الفكرَ ثمّ يجتذبه»[1]: وضوح «إشراقات» الغامض. في أثر الرّومنطيقيّين الأوائل، وضدّ جميع أنصار الذاتيّة، كان رائي ١٨٧١ يريد أن يعبّر عمّا لا يمكن التعبير عنه؛ وفي قصائد نثره توصّلَ، إن أمكن استعارة صيغة لرولان بارت Roland Barthes، إلى «إحالة ما يقبل التّعبير متعذّراً عليه». لم يعد الشّعر نزاعَ اثنين، بل صار هو الشّعر: للمرّة الأولى يصبح ما نريد كتابته هو ما نحن بصدد كتابته. إنّ هذا الشّكل الجديد، القريب من التّجريد الغنائيّ الذي سيكتشفه الرّسم في ١٩٥٠، لا يقوم فحسبُ في عفويّة العبارة التي كان يبحث عنها أبو العتاهية بتنويع عروض شعره (ونحن نتحدّد هنا بالتاريخ الكلاسيكيّ للشّعر العربيّ)[2]، بل إنّه ليُقيم في الحركة ذاتها قطيعةً: أجهزَ، بشاكلة لم يُفلح بودلير Baudelaire في تحقيقها، على التّمييز الضّارب في القدم بين الشّعر والنّثر. وإنّ «إشراقات»، هذه المجموعة غير المؤرّخة (١٨٧٢-١٨٧٥؟)، هذا العمل النهائيّ والمؤسّس والرّائد، لتَدمغ بأثرها هذه الحداثة التي يدعوها مالارمه Mallarmé في نصّ أساسيّ ظلّ يكتبه ويُعيد كتابته من ١٨٨٨ حتّى ١٨٩٦، أقول يدعوها «أزمة البيت الشعريّ»، أي انفجار القصيدة إلى أبيات حرّة أو نثرٍ-قصيدة. وهي، أي «إشراقات»، إنّما تحقّق خصوصاً عبوراً للشّعر إلى ناحيةِ الصّمت: بَعدَ «إشراقات»، فرغَ رامبو من الشّعر.

---

(١) ترد العبارة في «رسالة الرّائي الثّانية» (المترجم).

(٢) أنظرْ رنيه خوّام، «الشّعر العربيّ منذ أصوله حتّى أيّامنا»:
René Khawam, *La poésie arabe des origines à nos jours*, Marabout-Université, Paris, 1967.

ربّما كان المنجم الهائل لتاريخ الشّعر العربيّ قد دعّم في هذا الشّعر جمودَ بعض الممارسات المتعاقَد عليها كما في الصّين. فيبدو أنّ هذا الفنّ، الذي يبدو بالغَ الغضارة في أقدم النّماذج، قلّما ابتعدَ عن المناهج السّالكة[1]. مع ذلكَ، فمنذ النّصف الثّاني من القرن الميلاديّ الثّامن، عملَ أبو نؤاس على هجران الأشكال التقليديّة، دافعاً مع آخرين سيأتون بعده (كالمتنبّي والمعرّي) إلى ظهور أشكالٍ جديدة. هكذا لن يُعدم النؤاسيّ أن يُقدَّم لاحقاً باعتباره رامبو هذا الشّعر العربيّ الذي لم يعد يمكن اليومَ حصْر أبنائه المُشاغبين. مع هذا، علينا أن ندركَ الأساسيّ: إنّ أصالة رامبو لا تقوم في تجديد الشّعر فحسب، وإنّما في تجاوزه. إنّ عمله الخاطف لم يكن بالنسبة إليه إلاّ وسيلة بين وسائل أخرى لبلوغ الحياة الحقّ، وسائل سرعان ما هجرها كلّها. إنّ انفعالنا أمامَ توهّج «فصل في الجحيم» وكثافة «إشراقات»، وأمام السّحر الخالص لقصائد ١٨٧٢ التي لا مراء في كونها أجمل قصائد اللّغة الفرنسية، وفي الأوان ذاته أبسطها، هذا الانفعال يلفي نفسه مُعاقاً بالانتقاصات العديدة التي يوجّهها رامبو نفسه إلى هذه الأعمال بعدَ ابتعاده عنها («لم تكن سوى غُسالاتٍ»، إلخ.)، إنْ نحنُ لم نلتفت، عبرَ كتابات الشّاعر وحياته، إلى «زنوجته»: كان يعرف أنّه زنجيّ. «أنا دابّةٌ، أنا زنجيّ»، كتبَ في «دم فاسد». الزّنجيّ هو الكائن الرّجيم، ابن حام المسكون باللّعنة الحالّة عليه. وإنّ عظمة رامبو إنّما تتمثّل قبل أيّ شيء آخر في هذا الوعي الحادّ الذي يجعل من حياته بأسرها تمرّداً، ومن عمله صرخة، عنيتُ الوعي باللّعنة الأصليّة، وبالطّرد من الفردوس. إنّ العمل والحياة، غير القابلين في حالة رامبو للفصل (ما أسمّيه: عمله-حياته)، ليُقيمان وحدتهما على أساس هذه النقطة، الجوهريّة والدّائمة، التي تبْطل فيها النقائض: عدم اكتفاء الجسد (العاجز عن الانصهار بالطّبيعة، والمفصول عن الجنس الآخر)، وعدم اكتفاء

---

(١) ف. كرينكو، «دائرة المعارف الاسلاميّة»:

F. Krenkow, *Encyclopédie de l'islam*, t. IV, p. 295.

الفكر (البالغ البطء على نحوٍ محتوم، والمفصول عن «اللّوغوس»)؛ والاستحالة المحتومة في التمتّع الدّائم في هذه الحياة بجسدٍ جديد، وبلوغ الخلود أو الأبديّة على الأرض. وإذْ يرفض رامبو «الأمثال» التوراتيّة فهو إنّما يحقّقها بأفضلَ، ويُفاقِم لصالحه فراغها وسقوطها، وذلك ليُعيد ملاقاة «الجنّي». في جهره ببراءته، ورفضه العنيد للشّروط المهيّأة لنا، في هذا يكمن مطْلب الحقيقة الذي يميّزه عن كلّ شاعر جماليّ النّزعة. مطْلب يُضلّل نسيانُه «الزّنجَ البيض» (أعدى أعداء رامبو) ويُضيعهم في الوهم الزّائل بكون الواحد منهم أحداً ما أو شيئاً ما... «أن يكون الواحد منهم - كما كتبَ كيركيغارد Kierkegaard بتهكّم - واعياً بكونه شيئاً ما، مستشاراً في العدليّة مثلاً؛ أو أن يسير في الشّارع بهيئة متكلّفة، واعياً بكونه أحداً، سيادته فلان مثلاً: إنّ هذا كلّه لَيُعادل في انعدام الصّلة بجديّة الحياة كونَ المرء سائساً لجِياد الملك، وهذا كلّه إنْ هوَ إلاّ مزحة، سمجة أحياناً»[١]. هذا هو ما تُسمعنا إيّاه صيحات «فصل في الجحيم»، بالجلاء نفسه الذي نلقاه في جميع رسائل رامبو من إفريقيا أو بلاد العرب، وجميع تجاربه المعيشة: بُعد أنطولوجيّ (كينونيّ) في العمل والحياة، أحدهما مُضيئاً الآخر. هكذا لا يقدر أحد أن يزعم تسديد دَينه مع رامبو، بالشّاكلة التي بها كان ماياكوسكي يقول عن يسينين، بعدَ ظهور أشعاره الأخيرة، إنّ «موته صار واقعة أدبيّة». وإنّ النشرة الحاليّة[٢]، بقطْعها مع تقليدٍ في النّشر لم يكن، منذ أكثر من قرن، ليعرف أن يقدّم رامبو إلاّ بمقتضى المعايير التي عملَ الشّاعر نفسه على تفجيرها، إنّما تُدخلنا إلى منظورٍ أساسيّ تُفوِّته عادةً التّحاليل الأدبيّة أو البيوغرافيّة (تحاليل السّيرة) الخالصة. وإذْ تتقدّم نصوص

---

(١) سورين كيركيغارد، «الاستعادة»:

Sören Kierkegaard, *La Reprise*, nouvelle traduction par Nelly Viallaneix, éd. Flammarion, Paris, 1990, p. 86.

(٢) مثلما أشرنا إليه في مقدّمة المترجم، رفضنا هنا الفصل بين كتابات رامبو الشّعريّة والنثريّة، وسعينا إلى تمكين القارئ من أن يقبض على تطوّر لغة الشّاعر وأفكاره ومواقفه في وحدة واحدة (المترجم).

رامبو منشورةً هنا في تسلسلها الزمنيّ، فهيَ إنّما تكشف لنا عن هذا التمرّد الذي يؤسّس بحثه المتحرّق والمستحيل عن الخلاص.

أمّا وقد قلنا هذا، فلئن لم تكن تنقص المؤشرّات التي تتيح لنا تصوّر رامبو عربيّ، سواءً عبرَ اللغة أو الزيّ أو بعض التصرّفات، أو عبرَ الاسم والختم اللذين استخدمهما في تعاملاته التجاريّة أو بعض صيَغ مراسلاته، أو عبرَ انفتاحه على الإسلام الذي درسَه هو شأنه شأن أبيه، بل يُروى حتّى أنّه قام بتعليمه على شاكلته الخاصّة (هذه الحقائق كلّها التي تعرب عن قدرة استثنائيّة على التكيّف، وعلى احترامه لحضارة مجهولة من لدن معاصريه، وتعاطفه وإيّاها)، فإنّما ينبغي الاحتراس من إحالة هذا كلّه إلى وعي شقيّ ومطلق التوحّد داخلَ شموليّةٍ ما، دينيّة كانت أو سياسيّة. ثمّة ثلاثة أنماط من الارتباط بالعالَم العربيّ، ارتباطاً غير كفاحيّ: أوّلها الارتباط الإخائيّ، الذي يسعى إلى معرفة الاختلافات ولملمتها. وأنا أرى في الأندلسيّ ابن ميمون وفي لوي ماسينيون[1] ومترجمي القرآن من أمثال جاك بيرك وأندريه شوراكي[2] رموزاً له قويّة. والثّاني هو ارتباط الفارّ من المركز، ريشارد برتون مثلاً، أو شارل م. دوتي، أو ويلفريد ثيسيغير، أو لورنس المسمّى لورنس العرب[3]، وسواهم ممّن كانوا يجهدون في التخلّي عن حالتهم الأصليّة كمن ينزع جِلده ويطمحون إلى التحوّل إلى عرب. ويمثّل رامبو نمطاً ثالثاً، فريداً: نمط «المُخترِق» **Le traverseur**. لا شكّ أنّه تعلّم من الإسلام بقدرما تعلّم من الديانة المسيحيّة التي تَشرَّبها منذ نعومة أظفاره. إلاّ إنّ زنجياً حقيقيّاً لا

---

(١) مستعرب فرنسيّ شهير، عُرِفَ خصوصاً بمؤلّفه الضّخم "مأساة الحلاّج *La Passion de Hallâj*" (المترجم).

(٢) نسمح لنفسنا بعدم مشاطرة بورير حماسته لأعمال شوراكي الذي تعرّضت ترجمته الفرنسيّة لكلّ من التوراة والقرآن لانتقادات علميّة كثيرة تطال نوعيّة لغته وقراءته للنّصوص (المترجم).

(٣) للأوّل ترجمة إنجليزيّة مشهورة لـ«ألف ليلة وليلة» وكتابات عديدة في إفريقيا، وللثاني نص رحلة عبر الصحراء العربيّة، وللثالث كتابان معروفان في عرب أهوار العراق وفي صحراء الرّبع الخالي، والرّابع أشهر من أن نعرّف به (المترجم).

يفوّض أمره لأحد، ولا لأيّة هيئة، بشأن هذه الأبديّة على الأرض الممنوعة عليه جسديّاً، والتي تعرب عن بطلانها كلّ قصيدة، بل كلّ فعل: إنّه يخترق كلا الدينَين الواعدين بالخلاص، يخترقهما بهذا الإلزام الذي يتجاوز الأدب مثلما يتجاوز السّياسة وكلّ فكرة مذهبيّة، إلزام لا تقدر الأديان على إرضائه إلاّ بالتخلّي عن الحريّة، وبالوعد بالرّاحة والخلاص بعدَ الموت. وعليه، فليس رامبو واحداً من رجال الأدب، مع أثر أدبيّ بحرف أوّل كبير (حرف التّاج)، ولا هو معلّم أفكارٍ تُغيّر العالَم. بل هو فتى مطلق التوحّد، يُطالب في الصّحراء (هذه الصّحراء التي هيَ العالَم كلّه) بنيل «الحريّة في الخلاص»، و«الحقيقة في روحٍ وفي جسد» («فصل في الجحيم»).

«أيّها الطّفل المتمرّد - يقول له بدوره جنّيّ مُحسِن - إنّني أحمل لكَ العبقريّة. عيناك الزّرقاوان تلتفتان بعيداً عن العالَم وكلامُكَ نادر. بينَ أكثر البشر شقاءً، ستكون أنتَ الأكثر وضوحَ بصيرة. سيكون هناك دائماً، من دون علمٍ منكَ، أحدٌ لا يقدر على الاستغناء عنك. ستكبر دون انقطاعٍ في ذاكرة البشر». إنّنا لنفكّر بكلام هذا الجنّيّ الآخَر، كلام موجّه لنا في جانبٍ منه، ونحن نتأمّل هذه النّشرة العربيّة لرامبو: باسم مَنْ هُم عاجزون مثلي عن الإمساك من هذه اللغة بأكثر من الخطّ الباذخ وجمال الحروف والأصوات التي تدفع إلى الحضور أماكن أسطوريّة، أفوّض الأمر بكامل الثّقة لمترجم العمل، كاظم جهاد، يقوده جنّيٌّ، هو الشّاعر الموهوب الذي ينشر قصائده وقد ترجمَها بنفسه إلى لغة رامبو هذه التي يمارسها ويعرفها جيّداً. له أفوّض الأمر لإسماع الجَمال غير المنقوص للغة رامبو، كما أفوّض الأمر إلى شاكلة عمله، من انهمامه بالدقّة إلى النّزاهة القصوى التي بها يُحيل إلى أعمال سابقيه، فتحلّيه بالصّواب والعدل الضروريّين: إنّ شيئاً ليتَواصل هنا، بعدَ مرور قرنٍ على رحيل رامبو، ويستأنف العمل بقناعة الشعَراء هذه التي يتكلّم عنها جاك

بيرك[1] بأنّ ثمّة شرقاً آخَرَ وغرباً آخرَ سوى شرق الخرائط وغربها: شرق- غرب التّبادلات البالغة الحميّة بين العظمة والقيمة، العقل والهوى، الشّيء والعلامة.

ألان بورير

(١) جاك بيرك، «الشّرق الآخَر»:

Jacques Berque, *L'Orient second*, éd. Gallimard, Paris, 1970.

عبّاس بيضون

إستئناف رامبو(*)

لفرط ما تواترَ اسم رامبو في أدبيّاتنا تراءى لنا أنّنا خبرناه واستنفدناه. ظنٌّ كهذا دعانا فيما أحسب إلى أن نفرغ منه قبل أن نعرفه، وأن نتجاوزه قبل أن نلمّ به. ليست حال رامبو وحدها في ذلك، فهذا شأننا مع كثيرين سواه. التّكرار يتراءى كما في الدّعاية الغوبلزيّة: شبْه علم وشبْه فكر. لا أعرف كيف استوى رامبو واحداً من أسمائنا الحسنى، إماماً غائباً وسلفاً مباشراً لآبائنا الأدبيّين على الأقلّ. إنه اسم لا غضاضة في الانتساب إليه إذْ لم يكن في الغالب أكثر من اسم، بل هو اسمٌ قوّته في ذاته ولا يحتاج إلى صفة. وربما لا يحتاج إلى أثر. لقد اعتنيَ بترجمة پيرس وإليوت ولوركا ونيرودا وريتسوس، ولم يُعتنَ بالدّرجة ذاتها بترجمة رامبو، بل من العجيب بمكان ألاّ نجد في مجلة «شعر»، حيث طُوِّب الاسم الرّامبويّ، ترجمات كافية لرامبو ولا دراسات كافية عنه. ليس مهمّاً الكلام عن المكتبة الرّامبويّة الضئيلة ولا عن الترجمات الناقصة والضعيفة. المهم هو أنّ اسماً تألّق وساد بالرّغم من ذلك ومن دون الحاجة إليه غالباً. ساد اسم رامبو من دون النصّ الرامبويّ أو بتشويشٍ ضخم عنه. توقّف البحث عند هذه النقطة ولم يكفّ الاسم مع ذلك عن التوهّج ولاّ قلّ عدد الرّاجعين إليه.

ليست حالنا مع رامبو استثناءً ولكنها حال لافتة. ثمة قدر من الغياب ملازم للأئمّة والمراجع الكبيرة. غياب بل وتنزيه للاسم والنصّ يجعلهما فوق

(*) نصّ كتبه الشّاعر عبّاس بيضون خصيصاً لهذا الكتاب.

المعرفة والمراجعة والبحث. لو بحثنا عن المتواتر من النصّ الرامبويّ لَوجدناه منثوراً متفرّقاً وفي أحيان كثيرة من دون فهم كافٍ، ورغم انتشاره وتفرّقه وقلّته لا يعدم من يقولبه وينزّهه ويجعل منه مثالاً قطعيّاً. هذا إذا لم نتحدّث عن استغلال نثراتٍ من رامبو في طوباويّات فكرية وشعريّة غريبة عنه، طوباويّات هي في الغالب ذات إلحاح ظرفيّ ومحليّ وذات نسيج عروبويّ وإسلامويّ أو إحيائيّ. في النهاية، أحسب أننا نردّ إلى رامبو ذلك الإيمان الطوباويّ بقدرة الشعر. إنّ سارق النار هو المفتاح البسيط لإحلال الشّاعر محلّ الله، وإحلال الشّعر محلّ الدين، واعتبار الشّاعر نفسه سليلاً إلهياً واعتبار الشّعراء أنفسهم عرْقاً خاصاً. أحسب أيضاً أنّ الرّائي لم يتميّز في أنظار شعرائنا عن النبيّ ولا عن المعلّم والملهم، في أضعف الأحوال. فقد نُسبت للرائي عصمة ونُسب إليه تنزيه ورفعة وامتياز شبه عرْقيّ. الأرجح أنّ هذا المقام لم يكن كذلك لولا الحاجة إلى أسطورة قوميّة وإلى وسطاء تاريخيّين، كأنّ الشاعر حامل اللغة وحارسها الأقدر على أن يترشّح للقيام بهذا الوسيط وأن يلعب تقريباً دور السّاحر التاريخيّ أو ساحر التاريخ الذي يستحضر روح الماضي في الحاضر ويملأ الفراغ الذي هو بلا قاع بين السّابق والمتأخّر. قد يكون الشاعر هو الأقدر على أن يفتتح العصور الجديدة وأن يصوغ الكتاب الجديد، ما دامت العصور الأولى افتُتحت أيضاً بكتاب. قد يكون الشاعر وحده بالمعنى نفسه تقريباً هو المندوب لإتمام القطيعة بين الزّمنين ولإعلان الولادة الجديدة. الولادة من الذّات. وفي هذه الحال كان الشّعر هو المندوب أيضاً لصياغة هذه الذّات، إن لم يكنها عند نفسه.

أحسب أننا نردّ إلى «خيمياء الكلمة» هذا التأليه للّغة الذي لا ينتقص منه الكلام عن تخريبها أو تفجيرها بالطبع. تأليه اللغة أو اعتبارها مدار الخلق والتحويل والفعل. حينَ، لسبب سحريّ أو شعريّ، كان هناك هذا الإيهام السّورياليّ بوحدة الفعل أو القول أو حلول الفعل في القول. لسبب سحريّ أو شعريّ، والحقيقة لسبب عربيّ تراثيّ بالدرجة الأولى، كان هناك هذا التّسليم بصدور الفعل عن القول والتاريخ عن الكلمة. إذن كانت الثورة والكلمة

متجاورتين وكان بين التاريخ والشعر خطوة، وكان ممكناً بدون طول مخيّلة أن نتصوّر أنّ الشّعر هو الثورة والتاريخ، وأنّ اللغة، على نحو ما، محلّ التحويل والتغيير. أين كان الشاعر في هذا كلّه؟ لم يكن بالتأكيد بعيداً عن الإمام والمعلّم والملهم. وبكلمة، لم يكن بعيداً جداً عن السياسيّ وعن الثائر وعن الأستاذ والمعلّم. معه قبل غيره تجسّد هذا الحلم الذي ساد القرن الآفل بنهضة أملُها المثقفون ومصدرها إيمان سحريّ بالكلمة والعلم والنخبة المثقّفة، التي سرعان ما حقّقت هذا الأمل انقلاباتٍ وأنظمةً مستبدة. أسطورة المثقّف-المعلّم التي ستنقلب بعد قليل إلى المثقّف-الدولة. لكنّ الشاعر سارق النّار وخيميائيّ الكلمة ليس بعيداً عنها (أي الأسطورة)، هو بالأحرى لسانها ومغنّيها الأوّل، فهذه الأسطورة، كما هو بديهيّ، من صناعة المثقّف نفسه وعن نفسه.

ليس رامبو هو وحده الذي استعير لدعاوى ثقافيّة هي بنت لحاجات عربيّة بحت. نيتشه وسارتر وماركس وقبلهم أرسطو أُقحموا في دعاوى كهذه، لكنّ استغلال رامبو في مشاريع من هذا النوع يتدنّى فهماً وتأويلاً خاصاً له. أو فلنقلْ وقوفاً بالفهم عند هذا الحدّ، الأمر الذي هو بحدّ ذاته تجميد للبحث وتعطيل للفهم.

لنقلْ إنّ هنا إرادة لا واعية بالكفّ عن البحث. في الوقوف عند تصوّر غير معلن لكنه متواتر في توظيف عمليّ. لنقلْ إنّ قوة الاسم تضطرد مع الحاجة له، وبقدر إلحاح الحاجة يكون الابتسار وتعطيل البحث والاكتفاء بعلائم كاذبة. لنقلْ إنّ قوّة الاسم لذلك قد تضطرد مع جهله أو الجهل به، وإنّ سطوع الأسماء قد يجري على حساب النّصوص، وإنّ صعود الاسم قد يكون في أحيانٍ مشروطاً بغياب الأثر والنصّ، أو بتشويههما.

كان مثيراً أن يتواتر الكلام عن رامبو والعودة إلى رامبو مع شبْه غياب لشعره عن القصيدة الحديثة. ثمة وهم في أنّ في قصائد الروّاد أثراً غير محدود لهذا الشّعر. والبعض يحسب، عن غير علم أو فحص في الحقيقة، أنّ أثر شعره ضامر في قصائد هذا وذاك ممن ادّعوه دائماً أو أحالوا إليه. الأسماء لا

تعوز في هذا السّبيل لكن المسألة ليست مسألة أسماء. فنحن لا نفتقد الأثر الرامبويّ في شعر السيّاب وعبد الصّبور والملائكة وحاوي فحسب بل ونفتقده أيضاً في شعر أدونيس وأنسي الحاج أيضاً. وهذين الأخيرين يعتبران على نحوٍ ما سليلين رامبويّين. ليس في شعرهما ولا شعر سواهما أثر من الرّؤيا الرامبويّة والأسلوب أو الأساليب الرامبويّة، وإن أوحت بذلك شذرات قليلة ونادرة. لا أعرف لماذا جرى الانتباه السّريع إليها ولا أعفي ذلك من الإيعاز أو الدلّ الواعيين إليها. لا أجد لرامبو الشّاعر (بما في شعره من رؤيا ونقد للشعر وتجريب أسلوبيّ) أثراً بارزاً أو ضامراً في القصيدة العربية الحديثة. ذلك أنّ اسم رامبو تمّ ترديده في أدبيّاتنا وبقي اسماً حافياً ومجرّداً. فلا الرّؤيا الرامبويّة هي حقاً رؤيا الحداثة العربيّة ولا السؤال الرامبويّ هو سؤال الحداثة العربية. وإذا صحّ أنّ الأمر كذلك كان علينا أن نتحقّق مجدّداً من رؤيتنا الحداثيّة وأن نعيد، على نحو ما، قراءة إلحاحاتها ومطالبها، وخطابها النظريّ. والأرجح أننا سنجد أنفسنا لا بعيدين عن رامبو فحسب، بل وبالطريقة نفسها عن الغرب كلّه. ففكرة النتح عن الغرب أو البناء على الغرب لم تكن في يوم أمتن وكل شواهدها هيّنة بهذا المقدار. نجد في شذرة مجتزأة من رامبو مفتاحاً لأي شي، والأرجح أنّ شذرات مجتزأة من آخرين أو مجرّد عناوين لسواه استُغلّت هكذا. لقد ادُّعيَ رامبو لأغراض ومطالب لا شأن له بها. إقتضى تعريبه في الغالب الاقتصار على هذه الشذرات. فقد كان حضورها تأسيسيّاً في الحداثة الشعريّة العربيّة بحيث غدا جزءاً من رؤيتها الرّسمية وخطابها. لذلك أمكن- بوعي أو بغير وعي - الحجْر على فرادته وتبسيطها واختراع مثال كامل من قليلها.

توقّف البحث الرامبويّ عند خلاصات غير معلنة غالباً وقلّما تهتمّ بأن تجد دليلاً في حياة رامبو أو أثره الشعريّ. لعلّ مردّ هذا الغموض إلى التّماهي الضمنيّ بين رامبو والحداثة. الأسطورة الرامبويّة هي الحداثة نفسها وهي أسطورة تأسيسيّة للحداثة. لذا فلا قيمة فعليّة للتحقيق التاريخيّ أو الفنيّ. لا نجد لرامبو ذكراً في شعر السيّاب بينما نجد لوركا وأيديث ستويل ومن بعدُ

إليوت. لكنّ الادّعاء الرامبويّ قد يكون أصرَح لدى جماعة مجلة «شعر»، أو لم يكن لدى شعراء «شعر» ما يغريهم بالوقوف برهة واحدة عند الانشغالات السياسيّة لرامبو. هكذا يقدّمون رامبو الوجوديّ المتمرّد، وهو هكذا من دون نازع سياسيّ أو مواقف سياسيّة. فقد كانت معركة «شعر» الكبرى ضدّ تسييس الشعر لا تخفي مقتاً للسياسة وتعالياً عليها. كان مفهوم أهل «شعر» للتمرّد قبْلياً وجمالياً وذاتياً إلى حدّ يستبعد أيّ معادل واقعيّ، وليس لهذا التمرّد مكافئ واضح في مواقف أو مجابهات. إنّه رفض وتخريب لا ترجمة لهما إلاّ في ذاتهما. التغنّي بهما والدعوة لهما وتكرارهما بالاسم والحرف والمرادف نصْبهما أحياناً أصناماً لفظية. تعلّق الأمر دائماً بتمرّد لا سياسيّ أو معادٍ للسياسة. لذا غاب رامبو السياسيّ، رامبو التمرّد الاجتماعيّ والحلم بثورة اجتماعية، رامبو الكومونة، رامبو الهجاء للإمبراطور والبرجوازيّة والطبقة، ورامبو الذي لم يغب عن «إشراقاته» ولا عن «فصل في الجحيم» هجاؤه السياسيّ والاجتماعيّ وعنفه الثوريّ، وكراهيته غير المحدودة لرموز النظام الاجتماعيّ والسياسيّ. لم يشأ حداثيّو الشعر العربيّ أن يروا في ثوريّة رامبو الاجتماعيّة عنصراً تكوينياً في نصّه وتخييله. إذ أنّ سياسة ما فوق السياسة والمجتمع والصراع الاجتماعيّ لم تكن دِينَ الأيديولوجيات القوميّة وحتى الأنظمة العسكريّة فحسب، ولكنْ دِين حركاتٍ ثقافية وأدبية أيضاً. مآل السّوريالية أيضاً وهي دين تيّار شعريّ. مآل رامبو أيضاً، فقد تعتّم على فحواه الثوريّة والاجتماعيّة بالنسبة نفسها. لا شكّ أنّ معركة تيّار «شعر» ضدّ تسييس الشعر كانت تصدّياً مشروعاً لفاشيّة ثقافيّة تملي على الشعر والثقافة بوجه عام انضباطاً عسكرياً وراء الهدف القوميّ وبالتالي وراء القائد-الشمس والدولة-الشمس، والحزب-الشمس. لكنّ ردّ تيّار «شعر» كان تقريباً، وعلى نحو مضادّ، من الجهة نفسها. انقلاب من دون سياسة، وهذا ما لم يبتعد كثيراً عن الأيديولوجيات الانقلابيّة التي تجعل من الدولة-الأمّة، والحزب-الأمّة هدفاً أعلى من السياسة. فالتنزّه عن السياسة والخجل من السياسة وبُعدها الخارج والواقع كان نوعاً من إدقاع ثقافيّ. إذ يمكن بالتوازي مع هذا أن نتخيّل ثقافة

وجدانيّة هي عبارة عن فلسفات خاصة وعبادة لغثاثات شخصيّة أو مشخّصة، وخطابات غنائيّة من دون أي ميل نقديّ أو تحليليّ، وكليشيهات وعناوين وأسماء قيمتها في تكرارها الحرفيّ وأخيراً هي ثقافة إعلاء للشعر، أو في الحقيقة ما يحاكي الشعر، الرّطانة الشعريّة على الثقافة كلّها، فتبدو هذه الثقافة غير مسؤولة أمام الواقع ولو بالمعنى المعلوماتيّ. فهنا لا قيمة لأيّ تفاصيل ولا أي معرفة عينيّة ولا أي تقميش. إذ الخبر الوحيد هو خبر الإشراق الذاتيّ والخطرة الذاتيّة. ما سمّي غالباً باللبنانيّة: «الشّرقطة»، أي الشرارات التي تظهر من وهج الجمر. شرارات الذّات الحبيبة المقفلة الفائضة في جدلها ودراماها الخاصة والتي لا تتعيّن شيئاً ولا تملك سوى ما يهبّ منها وعليها.

الغريب أن هذا الابتسار اعتُبر علماً على الحداثة، وبات ممكناً معه تجاهل كلّ تاريخ الحداثة المتقاطع باستمرار مع التاريخ العربيّ وتحويل الحداثة في المخيّلة العربيّة إلى أقنوم يتغذّى من ذاته، يختطّ تاريخه ومساره بنفسه ويتجاور ويتصارع معها. والأمر الذي كان بشّر في أبعد مدى بعبادة للشعر والمسرح والتصوير والأفكار، أي بنوع من ثقافة مفتونة بنفسها، خالية في النهاية من أي سؤال سوى سؤالها التقنيّ، وقابلة للتحوّل إلى طوباويّات غامضة، ومنها طوباويّة الشعر نفسه.

ساهمتْ «رسالتا الرّائي» الشّهيرتان في تشويش كبير لدى الشعراء العرب، و لدى «شعر» بوجه خاصّ. كانت لفظة «الرّائي» وحدها كافية لتتسلّط عليهم ولتتحوّل بحد ذاتها أقنوماً، لتحيلهم بالتأكيد إلى كلّ شطح، في ثقافة لا تخفي حنينها الدينيّ أو نزوعها إلى تأسيس دينيّ كما هي حال الثقافة اللبنانيّة التي لم يكن عبثاً ولا محض صدفة وجود التيّار الجبرانيّ فيها. في ثقافة كهذه تمتلئ لفظة «الرّائي» بمعناها الدينيّ والصوفيّ، ويُكتفى أحياناً بالعنوان والمفردة. الأرجح أنّ التأويلين البيئويّ والصوفيّ للرّائي تمّا بدون تمحيص للرسالتين نفسهما. لقد خرجت من «الرّائي» لفظة «رؤيا» بألف المدّ التي تحيل إلى رؤى الأنبياء والقدّيسين، الرّؤيا التي توازي إلى حد كبير بين الشاعر والنبيّ وتنظر إلى الشعر بوصفه ظاهراً للرؤيا التي وراءه، وهذه بالتأكيد تامّة

متماسكة شاملة. التأويل الصوفيّ هو المرشد سواء أكان النصّ صوفياً أم لم يكن. فالنصّ ليس شيئاً سوى حقيقته الباطنة، سوى رؤياه. هذا النظر الذي يضع للشعر وجوداً قبْلياً على النصّ، وللرؤيا وجوداً قبْلياً أيضاً، يجعل الشعر في ما وراء النصّ، في ما وراء الشعر في الحقيقة، ويحيل الرؤيا إلى نوع من احتكار. لا يكفي الشاعر أن يكون شاعراً. عليه أوّلاً أن يكون رائياً، والرؤيا تُعرف غالباً بنفسها، وإذا لم يمكن تحديدها فإنّ ادّعاء امتلاك مفاتيحها غير مستعصٍ، فغالباً ما يُتراشق بالمفردة ولا يزيدها ذلك تعريفاً. إنّها تغدو نوعاً من علمٍ لا يُبْلَغ. نوعاً من لاهوت مغلق، ومن يقومون عليها مقام الكهنة والدعاة يحتكرونها لأنفسهم. هذه الرؤيا تفترض الشعر تماماً وتكاملاً ومعنى باطنياً قبْلياً لا يُفترض إلا للنصوص الدينيّة، وغالباً ما يبدو الشعر تابعاً وترجماناً وشكلاً، إذ الرؤيا هي الأصل وهي الأساس. إدّعاء كهذا يغطّي على نصوص كثيرة تستعير الشعر من دون أن تقف عنده.

تجربة رامبو شبْه الباطنيّة بتأثير قراءته لأليفاس ليڤي وبالاش جعلت مفهوم الرائي لأوّل وهلة ذا فحوى دينيّة وصوفيّة. إلا أنّ رامبو الذي افترض دائماً أنّ الكلام لا يكفي إذا لم يتّكل على شيء من الواقع كما يقول بونفوا تقريباً في كتابه عن رامبو، رامبو لا يسعه أن يكتفي بتجربة إعلائيّة ذاتيّة، بل هو في الواقع لا يسعه أن يبدأ من هنا. إنّه في رسالة الرائي نفسها يقول إنّ المجهول، وهي المفردة الغيبيّة في النصّ الرامبويّ، لا يُبلَغ إلا بتشويش كلّ الحواس. هكذا يصل رامبو من دون تحفّظ بين الأكثر جسديّة وحسيّة وبين الغيبيّ، وليست هذه المزاوجة غير مقصودة، بل تتكرّر على نحو آخر في صور شتّى. هناك الطبيعة والنور، إنّه اللهب الواقعيّ للمجهول، اشتعال الحسّ. وبالطبع فإنّ تشويش الحواسّ يوازي فوضى أخرى هي فوضى العالم الذي فقد بَعد العهد الإغريقيّ تناغمه وأنساقه. وكما ننفذ بتشويش الحواسّ إلى المجهول فإننا في لخبطة العالم في التدمير والإحراق نشمل الجديد ونعيد على حدّ بونفوا مزاوجة ابتكار الواقع. جدل ومزاوجة لا نشكّ أنّهما لا يندرجان في واحديّة الإعلاء الصوفيّ. الرؤيا ليست معطى قبْلياً. إنّها فعل تشوّش وإحراق

ولخبطة. فعل فوضى عظيمة تنفذ في النهاية إلى بلوغ المجهول أو بلوغ الواقع ما همّ. ما دام الطرفان الغيبيّ والواقعيّ غير مبلوغين ولا متوفّرين ولا جاهزين.

أين هي الرؤيا الرامبويّة إذَنْ لنعرف من هو الرّائي؟ هل هي تامّة ومتّسقة، كما افترضها الراؤون العرب، وقبْلية؟ هل هي امتياز الشّاعر الرّائي ومرتبته ودرجته في هذا العلم الأعلى الذي هو الشعر؟ أم أنّ الرؤيا الرامبويّة دخول في تشويش الجسد والعالم؟ وإذا عدنا إلى عبارة رامبو فإننا لا نصل إلى المجهول الغيبيّ إلا عن طريق هذا الشحذ والإرهاق والتغريب للحواسّ وللجسد. جدلٌ، الأرجح أنّه كان محرّكاً أوّل في شعر رامبو، فهذا الشعر هو دائماً من انعقاد الفكرة بالجسد، هو دائماً من انعقاد الحسّ والحدث والواقع بالخيال المستقبليّ والميتافيزيائيّ والرؤيويّ بهذا المعنى. رؤيا رامبو كما هي في شعره هي هذا الفضاء من النور المتوهّج من انجدال الحس والحلم والعجيب عند كل لحظة، ومن هذه العبارة التي هي مادّة وطبيعة ونور ورمز في آنٍ معاً. إنّها في الحيز الديناميكيّ النابض لا في التّمام المزعوم. في اللحظات الانفجاريّة والانشطاريّة لا في الرؤيا القبْليّة، في النصّ الغائب، في الماضي المفترض للنصّ. الرّؤيا لدى الرّائين العرب كانت غالباً امتياز الرّائي. هي علمه ونفاذه، فالنبوّة هي أوّلاً النبيّ. لم يتواتر شيء في شعر الرائين بقدر ما تواترت الأنا. الأنا المكتملة بطبيعة الحال، المكتفية المنفصلة المنشقّة المؤسِّسة والمتولّدة من ذاتها أحياناً والبادئة للعالم أحياناً أخرى. الأنا التي تواجه تارةً العالم كلّه ولا تنكص ما دامت في حصن ذاتها وأسوارها، والتي تدمّر وتحيل إلى خراب أو تتدمّر في انفجار كونيّ أو تغذّي العالم بمرضها وتملؤه بدراماها وصراخها. الأنا التي هي يتيم الكون وسيزيفه وأورفيوسه. بمعنى آخر كانت الحداثة بغير مُنازع تأليه الأنا واستقلالها واكتمالها. الأنا التي تفترس العالم أو تهجره أو تجابهه، وفي كل ذلك هي الحقيقة الوحيدة والأقنوم الأوّل والجوهر والمبدأ، وهي، على نحوٍ ما، الطبيعة والكون واللّه.

لا شكّ أنّ أسطرة المثقّف لذاته، وحاجته لانشقاق خياليّ تقيمان وراء

خرافة الداعية والباعث والقائد والبطل. لكنّنا من ذلك لا نفهم كيف تحوّل النصّ الشعريّ إلى درامات شخصيّة وبدا الأثر الشعريّ وكأنّه في كلّ مرّة إنشاء لبطلٍ ثقافيّ. لا نفهم كيف تمّ إنتاج هذا القدر من الذّوات العملاقة المتماهية مع الأقدار والأكوان والماهيّات والأزمنة، سؤال لا أظنّ أنّ روّاد تلك الحقبة وجدوا فسحة له. لقد بدا هذا التشخيص بديهياً ولعلّ تشخيص الشعراء الآخرين كان بالتأكيد سنداً كافياً. ورامبو تشخّص إلى الحدّ الذي أغنى عن حياته الفعلية وأغنى عن شعره. لقد وُجد كواحد من أنوات الحداثة العظيمة وهذا يكفي.

لعلّ أحداً من صانعي تلك السّيَر الشعريّة لم يلقِ بالاً إلى أنّ رامبو والرامبويّة، بل الرائي الرامبويّ أيضاً، هم في الوجهة المضادّة. ما كان يستفزّ رامبو في ثقافة عصره وما وجده تفهاً وبائساً ومرائياً هو تماماً تلك التشخيصيّة. كتب إلى إيزامبار الذي طالما نعى هو عليه عدم فهمه: «شعرك الذاتيّ سيبقى تفِهاً على نحو فظيع»، أمّا نقده المحكم للذاتيّة فيتناول مباشرة دو موسيه. كتب إلى دميني بأنّ دو موسيه لا يدري البتّة ما يصنع، فقد «كانت رؤى قابعة وراء شفّ السّتارة، فأغمضَ عينَيه». وليس تهكّم رامبو من دوموسيه وسواساً من وساوسه، فوراءه تحليل نفّاذ. القصيدة الذاتيّة عنده تفضي إلى مفارق مسدودة: المثاليّة أو الجماليّة البحت أو العاطفية الغنائيّة التي تجعل المرء في النهاية حبيس طبيعته الاصطلاحيّة البرانيّة التي تحول دونه والنفاذ إلى ظلمة داخله. ليست الذاتيّة هي الحداثة ولا هي المحرِّرة وليست الدراما المشخّصة سوى غثاثة. تفاهة في نظر رامبو بكلّ مفارقها المتعالية بالطوباويّة أو بالفنّ أو بالعاطفيّة والغناء. أي كلّ ما يجعل الفنّ افتتاناً بالأنا وإعلاء لها. مفارقة لم يحذرها الشعراء الروّاد في قصيدتهم في الأغلب بعد مرحلة من سيرتهم. فقد كان نقد رامبو يتجاوزهم، والأرجح أنّ أكثرهم كان في مثل موقف ايزامبار الذي اتّهمه رامبو بأنّه لا يفهم.

«من الخطأ القول: أنا أفكّر، والأحرى أنْ يُقال: يُفكَّر بي»: يستبدل رامبو ضمير الأنا بصيغة المجهول. مسافة لا يبدو أنّ شعراءنا آنذاك كانوا على

استعداد لقطعها في الأغلب. كانوا في الضفة الأخرى: أنا أفكر، أنا أحوِّل، أنا أخلق، أنا أدمّر، أنا أصارع. ما اعتبره رامبو أساساً، أي نقد الذاتيّة، لم يكن حان الأوان له. «أنا هو آخر»، يقول رامبو. ليس مهمّاً أن نقول لمَ هذا الكلام حديث ولا يزال حديثاً. لمَ أنّ تشخيصيّة روّادنا وذاتويّتهم ذيل متورّم من ذيول الرّومنطيقيّة. نقد رامبو للذاتويّة ذو أبعاد لم تستوعَب إلى الآن تماماً، فهو أيضاً ضدّ الإعلاء الطوباويّ والجماليّ والغنائيّ العاطفيّ، ونحن للآن لم ننفذ تماماً من هذا الحدّ.

«أنا بهيمة، أنا زنجيّ، أنا من عرْق فاسد، من أدنى عرْق»، طالما تكلّم رامبو هكذا. لم يكن أهريمان ولا أهورامزدا[1]. ليس خالقاً محوِّلاً ولا ساحراً ولا مدمّراً، وحتّى في فترة محبّته اللاّمسيحيّة لم يجد جامعاً بين الناس سوى أواصر البؤس. مع ذلك فإنّ مَن أجلسَ الجمال على ركبتيه ووجده مرّاً، مَن لم يتمثّل إلاّ بالموسيقيّ الذي عثر على مفتاح الحبّ، الموسيقيّ لا السّاحر ولا النبيّ، ولا بطبيعة الحال البطل الملحميّ، رامبو هكذا لم يكن على كلّ حالٍ مجرّد هاذٍ ولا كاهنَ غموض. فهذا الذي كان ينتظر اللّه بنهم كما قال انتظرَ بالنهم ذاته كلّ حقيقة تعْرض له. لم يكن مجرّد لاعب إذَنْ ولا مجانيّاً بالقدر الذي حسبناه ولا هاذياً فحسب. كما أنّه ليس قدّيساً مضاداً ولا ثوريّاً فقط. إنّه الوضوح الذي يجاور الأسرار والإبهام المفعم بالمعاني كما يقول، والحقّ أنّ الذين يستأذنون رامبو في نصّ بلا عقال ولعب بالكلام وكتابة آليّة وهذيان بحت يسيئون فهمه. بعض الشعراء العرب الذين حسبوا دائماً أنّ المعنى ليس سوى الوصايا الجاهزة، طالما فعلوا ذلك. الشعوذة الكلاميّة لم تكن أبداً دأب رامبو. وشعره الذهاب في المعنى إلى حدّ تحويله إلى طاقة. أمّا تخليص الشعر من المعنى فكان بالتأكيد خارج غرضه. شعر رامبو في بعض جوانبه يبدو تبئيراً للإدراك الحسّيّ والعاطفيّ والذهنيّ. إنّه تحويل المعنى إلى مادّة والى حسّ. إذا كان رامبو وصل إلى الكلام عن شعر موضوعيّ وليس

---

(١) الأوّل هو في المعتقدات المانويّة وجه الظّلام والشرّ، والثّاني وجه النّور والخير (مترجم الكتاب).

بالمعنى الذي تكلّم عنه فيما بعد شعراء أميركيّون، إلاّ أنّ الشعر الموضوعيّ الذي كتبه رامبو هو تحويل المادة الإنسانية كلّها إلى شعر. هو بالطبع شعر فضاء بؤريّ وتقاطعات بلا حدّ وتركيب من كلّ ما يشكّل الذاكرة البشريّة. هذا بالطّبع يعني تكويناً من عناصر من مصادر شتّى مختلفة ومتضاربة، كما يعني تشابكاً بؤرياً وتقاطعات خيطيّة، أي تحويل الالتباس نفسه إلى وتر ونبض ونسيج. هذا شعر رامبو الذي لم نقرأه جيّداً فقد آثرنا كتابة إعلائيّة واحديّة. آثرنا بدل هذا الشعر الموضوعيّ إنشاء ذاتياً متضخّماً وأحياناً لعباً مجانيّاً وأحياناً هذياناً بحتاً. لم نقرأ رامبو واكتفينا بالافتخار به. ونسبنا إليه شيئاً لا يشبهه. شيئاً هو في الغالب مزيج من أنويّة مفرطة ونبويّة ومجانيّة وغرائبيّة.

من هنا تعني كثيراً ترجمة كاظم جهاد. لا لأنّها فحسب ترجمة معذَّبة بالنصّ الرامبويّ في سعيها إلى التوسّط بينه وبين اللغة والشعريّة العربيّة، وهذا توسّط مهدَّد كلّ لحظة متوتّر كل لحظة؛ ولا لأنّها مهتمّة في ألاّ تلخّص رامبو أو تسلمه إلى أيّ من التآويل المتضاربة، بل أن تضعه حقّاً في حقله المتعدّد الموّار المتضارب الملبتس؛ ولا لأنها كاملة لأول مرّة في العربيّة (مع هوامش ثريّة هي في حدّ ذاتها إضافة جليلة) بل لأنّ رامبو لأوّل مرّة كامل في العربية. بلا توسّطات ولا نوّاب ولا أولياء عنه بالوكالة. إنّه هو. وما فاتنا الأمس لن يفوتنا اليوم، أن نقرأ رامبو وأن نضيفه إلى بداياتنا المستأنَفة.

عبّاس بيضون

مقدّمة المترجم

(مدخل إلى قراءة آرتور رامبو)

عندما نعتَ ستيفان مالارمه Stéphane Mallarmé رامبو بـ «العابر الهائل» le passant considérable فهو قد لخّصَ بصورة بليغة ومكثَّفة مصير رامبو الشّاعر والإنسان. لقد قام ابن شارلڤيل Charleville، الذي سمّاه مالارمه نفسه في صيغة ثانية: «النّيزك le météore»، وفي صيغة ثالثة: «المَلاك المنفيّ»[1] ange en exil، قام بعبورٍ ظافرٍ واختراقٍ مُتَحدٍّ لجميع الأشكال والصّيغ الوجوديّة والشّعريّة. شعر خاضَ هو اختباره كوجودٍ فعليّ، ووجود تصدّى له كمن يتصدّى لصنيع شعريّ عسيرٍ ومتطلّب. منذ قصائده المدرسيّة الأولى، التي كتبها باللاّتينيّة، أعربَ عن تجاوزيّة جاءت قصائده الفرنسيّة لترسّخها كنزعة، ولتجعل منها الثّابت الوحيد في حياة قائمة على التّحوّل. كلّ قصيدة هي مرحلة متجاوَزة ولمّا تكدْ تبدأ، وكلّ موسم شعريّ هو شوط كبير

(١) حتّى نكمل سلسلة النّعوت النّافذة التي أطلقها مالارمه على رامبو، نُذكرّ بأنّه هو صاحب العبارة الشّهيرة القائلة إنّ «رامبو عالجَ نفسه من الشّعر وهو حيّ» (أي كمَن يعالج نفسه من مرض أو يبتر عضواً له مصاباً بالغنغرينة، وهذا ما سيفعله رامبو لإحدى ساقَيه. وليس هذا بالطّبع ازدراءً للشّعر بل هو تعبير عن خطورته). وفي معرض تذكُّره مشاهدته لرامبو المُقبل صبيّاً إلى باريس، كتبَ مالارمه أيضاً أنّ صاحب «المركب السّكران» كان له «يدان بيضاوان شبيهتان بيدَي غسّالة ثياب». وصف مفاجئ توقّف ألان باديو طويلاً أمامه في دراسة لنا إليها عودة. معروفٌ أنّ رامبو لم يساعد أمّه في أشغالها الزّراعيّة إلاّ نادراً، فمن أين تأتيه هاتان اليدان البيضاوان المعروكتان إنْ لم يكن من عراكه مع اليراع؟ نُذكّر أخيراً بأنّ مالارمه (١٨٤٢-١٨٩٨) ولد قبل رامبو ونشر الشّعر قبله، ولكنّه سيلمع بعد رحيل صاحب «إشراقات» ويشكّل أنموذجاً للعبقريّة الشّعريّة متضامناً مع أنموذج رامبو ومضاداً له. فهو شاعر العمل الصّابر والعزلة الإراديّة حيثما كان رامبو شاعر نفاد الصّبر واختراق العالَم والحياة.

مقطوع. بدأ بإيقاعات ڤيكتور هوغو Victor Hugo وألفريد دو موسيه Alfred de Musset وأجوائهما وسرعان ما تخطّاها. وانعطف إلى شعريّة الحركة البرناسيّة، ليستنفدها على عجلٍ ويسْخر منها. وعندما لم يجد أمامه أنموذجاً يبذّه أو يرقى عليه، ابتكرَ نثر «فصل في الجحيم *Une saison en enfer*» السّرديّ والغنائيّ، الجنائزيّ والاحتفاليّ، التّصويريّ والحِجاجيّ، الشّفاف والمُلغِز في آنٍ معاً. وفي الفترة نفسها، لا ندري قبل إنجاز العمل السّالف الذّكر أم بعده (أو ربّما قبله في شطرٍ، وبعدَه في شطر آخر)، اجترحَ بلوّر «إشراقات *Illuminations*» المكتنز القاطع. وفي كلتا الحالتين، في كلام «فصل في الجحيم» ببساطته الظّاهريّة أو الخدّاعة كما في نثر «إشراقات» المنغلق على ما يبدو، أسّسَ لغة شعريّة جديدة ستمدّ شعراء المستقبل، ورثته العظام من أبولينير Apollinaire إلى آرتو Artaud، ومن ميشو Michaux إلى شار Char، بسبيل ممهّدة لابتكار كلامٍ شعريٍّ آخَر.

هذه التّجاوزيّة، طبيعة «العابر» هذه، بالمعنى القويّ لكلمة «العبور»، معنى الاختراق التفجيريّ والاجتياز الظّافر، ترسم لنصوص رامبو مسيرة تصاعديّة تشكّل كلّ مقطوعة فيها علامة أو صُوّة. علاماتٌ وصُوى تخطّاها كلّها حتّى تجاوزَ نفسه، ومعها الشّعرَ عينَه، كما يعبّر بورير. وعندما أقبلَ الصّمت، فلا ليبترَ كلاماً شعريّاً أو ليوقفه في ما يشبه تعباً أو انهزاماً، بل ليشير إلى بلوغ صاحبه مرماه واستنفاده غرضَه. إنّني أؤمن مع آخرين بأنّ رامبو لم يهجر عملَه، بل لقد أتمّه. «صنيعي الشّاسعُ أتممتُه»، يقول هو في «حيَوات» («إشراقات»). في دراسةٍ له عن بيكيت Beckett، يقيم الفيلسوف الفرنسيّ جيل دولوز Gilles Deleuze فارقاً أساسيّاً بين التّعب والنفاد[1]. بعضهم يتعب قبل الشّوط، وقبل أن يقوم بأيّ إنجاز فعليّ. بعضٌ آخر يشعر بالعكس بهذا الإرهاق العميق النّاجم في حقيقة الأمر من كونه «أرهقَ» حقل الاحتمالات، أي استنفدَه تماماً. آخرون («عمّال رهيبون آخرون»، كما

(١) Gilles Deleuze, "L'Epuisé", préface à Samuel Beckett, *Quad*, Ed. de Minuit, Paris, 1992.

يدعوهم رامبو في «رسالة الرّائي الثّانية») سيأتون لاجتراح حقل إمكاناتٍ آخر يعملون بدورهم على استنفاده. من نفاد إلى نفاد، ومن يأسٍ من إمكان تطوير احتمالات هذا الحقلِ أو ذاك إلى يأسٍ آخر، يكْبر الشّعر وتتحوّل الكتابة. قد لا يكون أكثر تجسيداً لهذه الوضعيّة من رامبو. ولعلّ هذا المشّاء الكبير («أنا مشّاء الطّرُق الكبيرة»، يقول في «طفولة»، «إشراقات»)، وجدَ في الصّمت (ولنا إليه عودة) شاكلةً في تتويج شوطٍ بالغ التّسارع في حياته كما في شعره. هو نوع من إرادة السّكوت ليس من قبيل الصّدفة أن يكون حاولَ في خاتمة المطاف تحقيقها بين الأفارقة والعرب، مقترناً هكذا بسكينة الصّحراء التي طالما امتدحَها في رسائله، رسائل الرّحّالة.

هذا الصّمت، راح رامبو يبحث عنه لا فحسبُ بعدَما استنفدَ جميع الابتكارات الشّعريّة المتاحة لرجلٍ بذاته، بل كذلك بعدما جرّبَ جميع صيَغ الحياة الممكنة لكائن. قرأ في البدء أفضل الكتب التي كانت توفّرها له مكتبة مدرسته والمكتبة البلديّة في مدينته شارلڤيل ومكتبة أستاذه جورج إيزامبار Georges Izambard الشّخصيّة، واشتكى، من بعدُ، من ندرة الكتب في مدينته. وجرّب الصّداقة، مع أكثر أصحابه حماسةً لشعرٍ آخَر، مؤثِراً على الدّوام من كانوا «ملعونين» مثله، وبالأخصّ پول ڤرلين Paul Verlaine الذي لم يفلح هو في دفعه إلى الاضطلاع بشرط الشّاعر كـ «ابنٍ للشّمس». ودائماً كان يكتشف محدوديّة الصّداقة وينتهي به الأمر إلى ما يدعوه هو، بمفردة ڤرلينيّة بالأصل، «التّرمُّل». كان مهووساً بالصّداقة، وبما يمكن دعوته بلغة جيل دولوز «مجتمع إخْوة une société de frères»، مجتمع يعوّض عن غياب الأب أو يتجاوزه. علاقته بإيرنست دولائيه Ernest Delahaye وجيرمان نوڤو Germain Nouveau وبأستاذه إيزامبار الذي كان يكبره بستّ سنوات لا غير، وعلاقاته التّراسليّة مع الشّاعرين پول دميني Paul Demeny وتيودور دو بانڤيل Théodore de Banville، هذه العلاقات كلّها لا يحوّم عليها ظلّ المثليّة الجنسيّة لا من قريب ولا من بعيد. علاقته بڤرلين نفسها لا يمكن اختزالها إلى ما دار بينهما من مقاربات جنسيّة: هي علاقة شاعر بشاعر ومشروع تجاوز

ثنائيّ للعالَم ولراهن الشّعر، وكان لا بدّ لهذه العلاقة أن تلقى نهايتها المدويّة (ولنا إلى هذا عودة). غياب الأصدقاء واستحالة الصّداقة كما كان هو يفهمها، يُضاف إليهما فشل مشروع «كومونة باريس» الثوريّ الذي تماهى هو وإيّاه، واعتقاده هو نفسه، بعد عدد من الإنجازات الشّعريّة الخطيرة، باستحالة مشروعه الشّعريّ، مشروع «خيمياء الكلمة» المتطلّع إلى تغيير الحياة بالكلمات واجتراح «التّناغم الجديد»، هذا كلّه ارتفع لديه إلى مصاف أزمة كيانيّة خانقة. فصار، كما تشهد عليه فقرات عديدة من قصائد ١٨٧٢ (تحمل في الكتاب الحاليّ عنوان «قصائد أُخرى وأغانٍ») ومن «فصل في الجحيم»، يشعر بنوع من «العطش» الوجوديّ المُريع، وبما يشبه التعرّض لتخلٍّ مطلق، هذا الشّعور الذي ينتاب الكائن في حالات الحيرة القصوى بأنّه مهجور من الأرض ومن السّماء، وبأنّه مقذوف به كحجارة في عرض الكون. شهوة رامبو للحجارة والحصباء، التي يعبّر عنها في القصائد المذكورة، ليست نتيجة جوع جسديّ، وإن كان هذا الجوع قائماً وفعليّاً، بقدر ما هي تعبير عن جوع عاطفيّ ونفسيّ وروحيّ. جوع إلى الكلام المتقاسَم، وإلى الرّفقة، رفقة الصّديق ورفقة المرأة، آنْ Anne التي يقول في دعابته المُرّة إنّ جوعه يهرب على ظهر حمارها، أو هنريكا Henrika التي يتجوّل معها المسافر الغريب في أرجاء الرّيف الجَهْم في «عمّال» («إشراقات»)، و«الأخت المُحسِنة» (عنوان قصيدة له، ولكنْ بصيغة الجمع)، التي لم ينقطع عن التفكير بها قطّ (أنظر «عِرفان» في أواخر «إشراقات»)، والتي ينخرط معها بروحه وجسده في سلسلة الخطّاب أو الخلاّن البودليريّين اليّتامى والأبطال الكافكويّين والملڤيليّين الشّاعرين بحنين أبديّ إلى الرّفيقة التي تطيب معها النّزهات. هذه التّجارب كلّها التي مهّدتْ لصمته، خاضها رامبو جميعاً دون أن يفصل بين الذّاتيّ والجماعيّ، بل لقد وهبَنا درساً لا يُنسى في كون الشّاعر مندرجاً أبداً في تاريخ، وأنّه ما من منفى انفراديّ. ولذا فهو لم يلجأ إلى الصّمت، ولم يسقط في الوهم المؤسي، وهْم تحقيق الخلاص الذّاتيّ عن طريق الإثراء الماليّ والمغامرة الفرديّة، قبل أن يسلّط حميّا غضبه على الغرب («ديموقراطيّة» في

«إشراقات» و«دم فاسد» و«المستحيل» في «فصل في الجحيم»، بين نصوص أخرى عديدة). جميع هذه التّجارب كانت محطّات. ولو استمرّ به العمر فلربّما كان اختار، كما يفكّر به ألان جوفروا في تقديمه لهذا الكتاب، تحوّلاً آخر. وإنّ الصّرامة التي بها اخترقَ حياة ڤرلين وأجواء باريس إنْ هي إلاّ صدى للصّرامة الأخرى، الأساسيّة، التي بها اخترقَ اللغة الفرنسيّة ولغة الشّعر.

رامبو في تضافُر حياته وعمله:

لعلّ استعراضاً لتطّور رامبو الشّعريّ بموازاة تطّور تجربته الحياتيّة والكيانيّة، وهو ما لم نقم به حتّى الآن إلاّ تلميحاً، سيساعدنا في القبض على هذه الشّاكلة التي قلنا إنّ رامبو قاربَ بها الشّعر بما هو مشروع حياةٍ، والحياة بما هي صنيع شعريّ، واضعاً الإثنين تحت لواء التحوّل. وفيما نقوم بهذا العرْض، سنحاول أن نضيء عدداً من العناصر الأساسيّة في تجربة رامبو: مسألة الأبوين، فالمرأة، فالأصدقاء، فالتمرّد الاجتماعيّ والسّياسيّ، فالاصطدام بشعراء باريس، فالانقطاع والصّمت، فالترحّل في أوربّا، فالرّحيل إلى الشّرق والتّجواب الدّائم.

الأشعار اللاّتينيّة

إنّ كتابات رامبو المدرسيّة، باللاتينيّة ثمّ بالفرنسيّة، لَتُوقفنا بادئ ذي بدء على تطلّعاته الأساسيّة التي ستترسّخ مع الزّمن وتتحوّل إلى رموز وأفكار مستحوِذة. هوذا صبيّ يختنق صحبة شقيقه وشقيقات الثّلاث، اللاّئي ستموت اثنتان منهنّ عن مرض، في منزل صغير في حارة بائسة في شارلڤيل، يرزح فيه تحت وطأة غياب الأب، النّقيب في الإدارة العسكريّة الفرنسيّة في الجزائر والذي سيهجر أسْرته نهائيّاً، ويتكبّد قسوة أمّ مهجورة وذات صرامة دينيّة فلاحيّة. مترسّماً خطى الأب الغائب، الذي سيعيد هو ابتكاره كما يفعل عادةً مَن هم بلا آباء، يتامى بفعل موت الأب أو بسبب غيابه المستديم، ينشئ الصّغير رامبو حركة في اتّجاه «الخارج الكبير» ويخوض معترك السّياسة منذ أولى تظاهراته الشعريّة. دونَ أن يطلب منه أحد، ولا أن يوجّهه كلام الأستاذ،

يخرف أحد أولى نصوصه اللاّتينية صوب التّاريخ وصراع البشر، ويستغلّ فرصة موضوع عن القائد البربريّ القديم يوغرتا ليوجّه تحيّة إجلال لمُعاصره الأمير عبد القادر الجزائريّ، الذي كان بصدد مقاومة الحضور الفرنسيّ في بلده. قصيدة من الفترة نفسها، «الملاك والطّفل»، تعرب هي الأخرى عن حاجة ماسّة للتّصعيد أو التّسامي على وعورة الشّرط الشّخصيّ، ترينا موتاً أوّل للمتكلّم وهو يفتح الباب لمشهد آخر يقوم على تكريس شعريّ. في [«كان الموسم ربيعاً»]، نقابل بصورة مبكّرة موضوع الهرب من المدرسة والمنزل، هرب سيتحوّل لدى رامبو لاحقاً إلى سلوك مقترن بممارسة الكتابة. هذه القصائد اللاّتينيّة، على بساطتها ورومنطيقيّتها، تُفصح عن انفتاحات أو «خطوط هرب» عديدة. هناك أوّلاً إرادة صاحية في الإفادة من قدامى الشّعراء (هوراس وسواه). صحيح أنّ النّظام المدرسيّ كان يشجّع عليها، إذ يتقدّم الأستاذ للطّلبة بمقطع شعريّ أو نثريّ من التّراث ويطلب منهم النّسج على منواله، لكنّ رامبو سيُجذّر هذه الممارسة المحاكاتيّة ويحوّلها إلى استراتيجيّة شعريّة تقوم على اعتصار أفضل ما في نصوص التّراث وتجاوزها بإضافة شخصيّة تتّخذ دائماً صيغة تحويل وتساؤل. هذه الإضافة التحويليّة والمسافة النّقديّة التي يقيمها رامبو مع «النّماذج» أو «الموديلات» هي التي تحميه من الوقوع في فخّ الانتحال الذي يقع فيه آخَرون. وهذا المراس المتمثّل في المحاكاة البريئة من أجل التعلّم (imitation) أو المحاكاة السّاخرة (parodie) أو في الكتابة على منوال هذا أو ذاك لتجاوزه (pastiche) يُقيم أيضاً وراء عمل ناثرٍ كبير، ووريثٍ لرامبو، هو مارسيل پروست Marcel Proust. وثمّة الكثير من الكتابات النقديّة الموضوعة في أسلوبَي الإثنين، الشّاعر والرّوائيّ، بما هما محاكاة تجاوزيّة[1]. يبرز في هذه القصائد أيضاً العمل على إعادة تأويل التّاريخ، الأسطوريّ والفعليّ، وارتباط بوثنيّة شعريّة أو ديانة طبيعيّة، نوع من

---

(١) Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Coll. "Points-Essais", Editions du Seuil, Paris, 1982; Umberto Eco, *Pastiches et postiches*, UGE, Coll". 10/18, Paris, 1996; Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative, Pastiche, Parodie, Collage*, Nathan, Paris, 1996.

«روسويّة» (نسبة إلى جان-جاك روسو Jean-Jacques Rousseau) ستلازم رامبو في جميع أشعاره وإن كان يتجاوز روسو بما يضيفه من وعي بالتّاريخ والفكر يجعل من الأسطورة عنصراً لا غير من عدّته الشّعريّة. فإذا بما كان يبدو لروسو نوعاً من فساد أو انحراف أصليّ ملازم لنشأة المجتمع البشريّ يرتسم لدى رامبو بما هو نتيجة لهيمنة تاريخيّة قامت بها فئة معيّنة وفكر معيَّن، وضرب من استعباد حديث.

الأشعار الفرنسيّة الأُولى

ما إنْ نأتي إلى قصائد رامبو الفرنسيّة الأولى، حتّى نجد استمراريّة طبيعيّة لما بدأ بالارتسام في قصائده اللاتينيّة. ترينا «حلوان اليتامى»، قصيدته الأولى بالفرنسيّة، ذاتَ ما نرى في «الملاك والطّفل» من حاجة إلى الارتقاء ومن شعور بالفقد وبيُتم معنويّ مبكّر. الأمّ الحاضرة في المنزل بقسوتها وتسلّطها، والسّاهية عن روح الصّغير ومخاوفه الخفيّة مُحالة هنا إلى غياب فعليّ، وإلى حضور معكوس عبرَ الموت. لعبة الحضور-الغياب الأموميّ هذه هي نفسها التي نراها في «شُعراء السّابعة»، حيث تتفحّص الأمّ كتاب «واجبات» الطّفل لتتحقّق من أدائه لفرضيّاته، جاهلةً ما يمور في دواخله ويعتمل في نفسه. يفهم إيڤ بونفوا عمل رامبو كلّه وحياته بكاملها باعتبارهما «مناورة كبيرة مع الأمّ»(١). ولا أكثر نفاذاً بسيكولوجيّاً أو ظاهراتيّاً في اعتقادنا من تأويل الرّوائي والنّاقد پيار ميشون، في كتابه الشيّق والعميق «رامبو الابن»(٢)، لطبيعة هذه العلاقة وأثرها الكاسح على الشّاعر: مبكّراً عملَ رامبو على الهرب من الأمّ، وقد يكون أستاذه إزامبار شجَّعه عن خطأ على هذا الهرب. عن خطأ، لأنّ هذه التي يهرب منها الطّفل، ما دامت هي أمّه، سترتسم في داخله وتستعمر أعماقه وتطلع له من حيث لا يتوقّع. وبمقتضى سياق معروف في التّحليل النّفسيّ، سيكون هو نفسه قام بابتلاعها، أي باستدخالها بحيث لا يكون له

---

(١) Yves Bonnefoy, *Rimbaud par lui-même*, Editions du Seuil, Paris, 1961.

(٢) Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, éd. Gallimard, Paris, 1991.

فكاك منها أبداً. فلا أخطر من الهروب من الأمّ، وقد لا يكون أكثر استحالة. ولا يتمثّل الحلّ بالطّبع في ملازمتها كما يفعل الأطفال المستلَبون، بل في فهم مأساتها والتّعاطف وإيّاها وتجاوزها بلا تماهٍ ولا حقدٍ، بلا نسيان ولا هرب. وعليه، فهذه التي يحسب هو أنّه نسيها مرّة وإلى الأبد، وظلّ يعيش قريباً منها مغمضاً عينيه عن حقيقتها المريرة، ستكون سكنتْ أعماقه. قساوة ارتطامه بالواقع الذي سينهار هو أمامه في حياته ويفجّره (من حسن حظّنا وحظّه) في أشعاره، لها علاقة وثيقة بهربه من الأمّ هذا. وليس عديم الدّلالة، كما يُذكّر به ميشون أيضاً، أن يكون رامبو كتبَ أو أتمّ عمله المكتمل الوحيد، «فصل في الجحيم»، في «روش Roche»، في المزرعة العائليّة الصّغيرة[١]، غيرَ بعيد عن شارلڤيل، في ظلّ أمّه التي كانت في تلك الأثناء تعمل في الحصاد، يساعدها شقيقه فريديريك وشقيقتاه ڤيتالي وإيزابيل وبعض الفلاّحين المأجورين، فيما كان هو يُتمّ «فصله» في ما تنعته شقيقته إيزابيل بـ «حالة من السّعار»: كان كلّ من الطّرفين يمارس «حصاده».

هذه الأشعار الفرنسيّة الأولى، ضمن تماهيها والرّومنطيقيّة التي سيتمرّد عليها رامبو بسرعة، تعرب هي أيضاً عن تكافل المشاغل الوجوديّة مع رؤية سياسيّة وتاريخيّة ستأتي الأحداث التي ستشهدها فرنسا ومسقط رأسه نفسه (الأردين التّابعة إليها شارلڤيل) لتهبها مساساً وعمقاً. «الشّمس والجسد»، بلغتها البرناسيّة[٢] الباذخة والخطابيّة في آن، تعرب عن حنينه إلى آلهة الأساطير وإلى عهد كانت الكائنات والأشياء تتحابّ فيه بلا عُقَد وضمنَ وئام

---

(١) P. Michon, op. cit., p114 sq.

(٢) «البرناسيّون Les Parnassiens» هو الاسم الذي حمله تيّار ضمّ عدداً من أهمّ ورثة الرّومنطيقيّة في الشّعر الفرنسيّ نشطوا اعتباراً من ستّينيّات القرن التّاسع عشر، وبهذا الاسم أرادوا التميّز عن شعراء الرّعيل الرّومنطيقيّ السّابق (هوغو Hugo، لا مارتين Lamartine، دوڤينيي De Vigny، وسواهم). ومع أنّ الاسم الذي حملته الحركة يُحيل إلى جبل «البرناس»، وهو في الميثولوجيا الإغريقيّة محلّ إقامة الإله أبولو وربّات الإلهام التّسع، فقد عارض هؤلاء الشّعراء الرّكون إلى الإلهام وطالبوا بإعلاء جانب الجهد والصّنعة في القصيدة وتبنّوا نظريّة «الفنّ للفنّ» التي صاغها تيوفيل=

تامّ مع الطّبيعة. عالم لم يعرف بعدُ الخطيئة الأصليّة ولا العبوديّة بصورتيها، المفروضة والإراديّة. وفي «الحدّاد» يعالج بلغة هوغويّة (نسبة إلى فكتور هوغو) مشهداً يقف في قلبه لويس السّادس عشر، عبرَه يصفّي رامبو حسابه مع معاصره نابليون الثّالث، الذي سيشكّل دريئة أساسيّة لنقده وهجائيّاته السّياسيّة، كما سنرى. هذا الطّلوع إلى التّاريخ يصاحبه طلوع إلى العالَم وإلى حقيقة الجسد. «إحساس»، هذه القصيدة التي تدشّن بأبياتها السّتّة لغة رامبو الجديدة وبدايته الفعليّة خارج فنّ هوغو والرّومنطيقيّين الشّعريّ، تلخّص في الواقع البدايات الفعليّة للشّعر الحديث بعامّة. هي عناصر قد تبدو لقارئ اليوم بديهيّة، ولكنْ ينبغي إحلالها في سياقها التّاريخيّ لتقدير حجم إسهامة رامبو في تأسيس الشّعر الحديث. هنا يجد بدايته الخطاب الشّعريّ اللمّاح وتكثيف الصّورة والإيحاء المُوارب واللّمسة الجانبيّة واختراق الطّبيعة والفضاء ومقاربة المرأة مقاربة توّاقة وفي الأوان نفسه متخوّفة. متخوّفة لا من المرأة نفسها، بل من عدم مضمونيّة الوفاق، وفاق مطلق ومثاليّ، خوف تلخّصه صيغة التّشبيه التي تختتم القصيدة: «كما لو مع امرأة». هذه النّزعة التي ستتعمّق في قصائد الهروب من المنزل العائليّ والرّحلات المرتجَلة إلى بلجيكا القريبة مشياً على القدمين («حلم من أجل الشّتاء»؛ «الحانة الخضراء»؛ «الماكرة»؛ «بوهيمياي») تقدّم لنا شعراً يكتبه قائله ماشياً، شعراً مشّائيّاً كما هناك فلسفة مشّائية. شعر ينْعقد في علاقة مباشرة بالخارج، لا في حلم رومنطيقيّ الطّبيعة، بل في اختراق فعليّ للخارج، شعر يوائم بين إيقاع الجسد وإيقاع الكون. وإذْ يُموقع صاحبه مَبيته في كوكبة الدبّ الأكبر فلا لكي يقول لنا إنّه نائم في العراء بل ليمدّنا بوسيلة لقياس حلمه. ومن الآن تبرز هذه المطابقات أو التّقريبات اللّفظيّة بين ما لم يكن قابلاً للتقريب في شعريّة كلاسيكيّة قائمة على مهابة

=غوتييه Théophile Gautier . وإلى جانب هذا الأخير يجد هذا التيّار أهمّ ممثّليه في لوكونت دو ليل Leconte de Lisle وتيودور دو بانفيل Théodore de Banville وجوزيه ماريا دو هيريديا José-Maria de Hérédia وفرانسوا كوپيه François Coppée .

الخطاب وجلال الأفكار، ولا في رومنطيقيّة مشغولة بالمتأنّق والجميل، تقريبات لم يجرؤ عليها بودلير إلاّ في مواضع معدودة وها أنّ رامبو يجعل منها قاعدة وسنّة. عندما يكتب هذا الأخير: «سحبتُ سيورَ حذائيَّ المُمزَّقَين/ كأنّها أوتارُ قيائرَ، وإحدى قدَميَّ بإزاءِ قلبي!»، فصحيحٌ أنّه يرسم ببالغ الموضوعيّة وضعيّة مَن يضطجع في قلب المشهد الطبيعيّ ويرفع قدمه إلى وسط جسمه ليعيد شدّ سيور حذائيه، ولكنّ هذه المجاورة في البيتَين بين القدم والحذاء من جهة، والقيثار والقلب من جهة أُخرى، ليست عاديّة ولا متجرّدة أبداً: بضربة واحدة أزال واجب النّبالة الذي كان مفروضاً على لغة الشّعر، وجعل قلبه بما هو آلة إحساس منغرساً في قدمه بما هي آلة حركة واندفاع في العالَم، والقيثار يتوسّط الإثنين، كما لو لتذكيرنا بأنّ الأمر يتعلّق برحلة أورفيوسيّة (نسبة إلى أورفيوس، الإله المغنّي). هي بالتّالي، في هذه القصائد، شعريّة انفتاح وحركة، مع هذه الشهيّة التي لم يرَ الشّعر مثيلها قبله، ألوان ورديّة، فاكهة ومآكل، واستعادة نشوانيّة لجلساته في المطاعم ينتظر طبقاً تأتيه به نادلة بلجيكيّة مرحة تتآمر من أجل نيل قُبلة. هذا كلّه يؤسّس لشعريّة راغبة أو رغبويّة ويفصح، حسبَ الفيلسوف ألان باديو، في دراسة لنا إليها عودة، عن إرادة في إثراء القصيدة بـ «نثر العالَم» (ما لا يبدو للوهلة الأولى شعرياً وما يمثّل ثمرة للتجربة العارية)، نثر كانت لدى رامبو قناعة قويّة بانّ القصيدة لا تقوم من دونه، وبهذه القناعة سيفرض نفسَه مؤسِّساً لكلّ من البيت الحرّ الحديث ولقصيدة النّثر بمعنى ستكون لنا إليه عودة. النّظرة المستأنسة والرّاغبة نفسها يُلقيها رامبو الأوّل هذا، رامبو البدايات، على محيطه القريب، من ابنة جارَيه العاملَين التي تعتلي ظهره لعباً والتي يعود برائحتها إلى حجرته، إلى الفتيات اللاّئي يرافقن آباءهن إلى حفلات الرّقص العامّة ويرمقنه بنظرة «تنطق بأشياء وقحة». هذا كلّه يتسلّح به الصّبيّ الشّاعر، وبه يجابه انغلاق المنزل العائليّ والعلاقة المأزومة بالأمّ، علاقة قائمة على المجابهة والرّياء، لا أبلغ في الإشارة إليها من تقابل النّظرتين الزّرقاوين في «شعراء السّابعة»، نظرة

الأمّ ونظرة ابنها، لكلّ منهما عينان زرقاوان، هي تجابهه بروح الواجب (ما يدعوه كانط «الأخلاق الواجبيّة»)، وهو يجابهها بأخلاقه الخاصّة وغيرته على «تحالفاته» وأواصره الفتيّة في الخارج الكبير.

لكنّ الخارج، الذي يظلّ هو دائم الإبحار فيه، يكشف أيضاً للشّاعر ذي النّظرة الثّاقبة والعديم الصّبر والمتلهّف للمطلق عن ضيقه وصلابته الجهمة. المرأة التي كان يحلم بوفاق ممكن معها تكتفي، في «ردود نينا القاطعات»، بتذكيره بعملها «المكتبيّ»، واجدةً فيه الإجابة الوحيدة على دعوته إيّاها لنزهات فعليّة وخياليّة ومقاربات جسديّة وروحيّة. إنّ طول خطاب العاشق (القصيدة بكاملها ما عدا المفردة الأخيرة) ووجازة ردّ المعشوقة (أقلّ من كلمتين في نهاية القصيدة: «ومكتبي؟») لَيرسمان طِباقاً شديد التّأثير. لا ندري في الواقع أيّة خيبات متكرّرة جعلت رامبو يغيّر تماماً لغته التي بها كان قد بدأ مقاربة عالَم المرأة في «الشّمس والجسد» و«إحساس» وقصائد الهرب إلى بلجيكا. ڤينوس التي كان في «الشّمس والجسد» يتوجّه إليها كمعبودة تتعرّض في «ڤينوس الطّالعة من الماء» إلى سخرية فريدة تُحلّ القبح المطلق في قلب الأنموذج المكرَّس للجمال. و«العاشقات الصّغيرات» يُذكّرهنّ الشّاعر، بشراسة متناهية، بقبحهنّ. لكنّ صورة دقيقة لعدالة رامبو واحترامه للمرأة تطالعنا في الفترة نفسها في «رسالة الرّائي الثّانية»، حيث يطرح إمكان تحرّر المرأة ويُذكّر باستلابها ويُموقعه في التّاريخ. كما أنّ قصائده المكتوبة في ظلّ أحداث «كومونة باريس» تمجّد المرأة المناضلة بإلحاح ووضوح، بما يهب الانطباع بأنّ ما يهاجمه رامبو في «ڤينوس الطّالعة من الماء» إنّما هو أنموذج المرأة الارستقراطيّة وعبادة الجَمال التقليديّة. في «أوفيليا» أيضاً، كان قد أقام جنّازاً فذّاً لشهيدة العشق هذه؛ وفي «المناولات الأولى»، وهي من آخِر قصائده المكتوبة في شارلڤيل، يصوّر مأساة الرّغبة الأنثويّة المصادَرة بمحبّة المسيح. في «المفلّيتان» و«أخوات الإحسان» ينفث حسرة أسفٍ على أنّ «الأخت الرّؤوم» أو «الأخت المُحسنِة» (كما يُسمّي هو المعشوقة التي تكون شقيقة الرّوح) تظلّ مشتهاة وفي الأوان نفسه بعيدة المنال.

في أتّون «كومونة باريس»

نظرة بالغة النّباهة كهذه إلى الواقع لا يمكن ألاّ تلتفت إلى وقع الحدث الكبير: الإمبراطور نابليون الثّالث Napoléon III (١٨٠٨-١٨٧٣)، الذي كان قد عملَ، بصورة كاريكاتوريّة وطغيانيّة في آن، على تحويل الحكم الجمهوريّ إلى إمبراطوريّ من جديد، ترسُّماً منه لخطى عمّه الشّهير نابليون بونابرت، يزجّ فرنسا في حرب ضدّ البروسيّ (الألمانيّ) بسمارك[١] Bismarck. أعلن نابليون الثّالث الحرب في التّاسع عشر من ١٨٧٠ دون أيّ حساب لموازين القوى، وستكون حرباً صاعقة لا تدوم أكثر من شهر ونصف الشّهر، تمكّنت فيها قوّات بسمارك من احتلال منطقة الشّاعر الولاديّة ومن أسْر الإمبراطور الفرنسيّ نفسه في ليلة الثّالث إلى الرّابع من أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠، في سيدان Sedan، غيرَ بعيدٍ عن محلّ إقامة الشّاعر. يسخر رامبو من الإمبراطور لتهوّره هذا وما جلبته سياسته الرّعناء من أذى للبلاد. وما إن تقوم الجمهوريّة من جديد على أثر أسْر نابليون الثّالث والحجر عليه في قصر ألمانيّ، وتؤول السّلطة لنظام جمهوريّ جديد فاز فيه ممثّلو اليمين المُحافظ بأغلب مقاعد الجمعيّة الوطنيّة (البرلمان)، حتّى تقوم «كومونة باريس» la Commune de Paris ويشرع أعضاؤها بالنّضال نضالاً مزدوجاً يتمثّل في الدّفاع عن حقوق الشّغيلة والمحرومين من جهة، وإدانة التّقاعس عن إنهاء وجود المحتلّ من جهة أخرى. وسرعان ما سيتمخّض نضالها عن انتفاضة شعبيّة لأهل باريس ضدّ الحكومة الجمهوريّة الجديدة التي فرّ أعضاؤها واختاروا

(١) حوّل نابليون الثّالث النّظام الجمهوريّ إلى امبراطوريّ في ١٨٥١، أي بثلاث سنوات بعدَ انتخابه رئيساً للجمهوريّة الفرنسيّة. كان مهووساً بتكرار مآثر عمّه الشّهير، وقام في شبابه بمحاولتين للسّيطرة على الحكم تعرّض إثرَ إخفاقهما للحبس. ثمّ ركبَ موجة ١٨٤٨ الثّوريّة وطعّم برنامجه الليبراليّ بأفكار اشتراكيّة ورشّح نفسه للرّئاسة بعدما أفلحَ في دخول الجمعيّة الوطنيّة (البرلمان). ويُروى أنّ أكثر ناخبيه في الأرياف الفرنسيّة كانوا، لقلّة اطّلاعهم على مجريات السّياسة، يعتقدون أنّهم كانوا يصوّتون لعمّه نابليون بونابرت (١٧٦٩-١٨٢١) يحسبونه ما يزال حيّاً.

بلدة ڤرساي Versailles المُجاورة لباريس، والتي تضمّ إحدى أهمّ قلاع الملكيّة السّابقة، مقرّاً للحكومة ولإقامتهم. شعرَ رامبو بكونه معنيّاً بالأحداث مباشرةً، وعندما تعرّضت الانتفاضة للسّحق من قِبل النّظام الجمهوريّ الجديد المدعوم بسلطات الاحتلال في ما عُرِف بالأسبوع الدّامي (من ٢٢ إلى ٢٨ نوّار/مايو ١٨٧١) تلقّى هو ما حدثَ كهزيمة فادحة لأحد أكبر أحلامه. كان قد قام بزيارة الكومونة قبل سحْقها، ويُقال إنّه نشطَ بين صفوفها (تقارير الشّرطة تؤكّد حضوره فيها، لكنّ الوثائق لا تقول طبيعة مساهمته ولا مدّة بقائه بباريس أثناء الأحداث). كان قد علّق عليها آمالاً كبيرة في تحقيق برنامجه السّياسيّ-الشّعريّ الذي تفصح عنه قصائده السياسيّة السّابقة («الشمس والجسد»، «الحدّاد»، إلخ.)، والذي يتمثّل أهمّ بنوده في مصالحة الإنسان مع نفسه وجسده ومحيطه والكون كلّه. فأحلَّ موضوع الكومونة في قلب مشروعه الشّعريّ، وأفسح له المجال واسعاً في رسالتَيه-البيانَين، «رسالتَي الرّائي»، وجابه مفهوم الشّعر الذاتيّ لمُعاصريه، خصوصاً أستاذه جورج إيزامبار، بفكرته هو عن الشّعر الموضوعيّ. تمخّضت هذه الفترة الوجيزة، أسابيع معدودة، عن شعر متمرّد أساسيّ يتوزّع على مَحاور عديدة، تذهب من التهكّم من نابليون الثّالث، إلى مهاجمة «الڤرساويّين» (أعضاء الحكومة الجمهورية الجديدة)، فرثاء باريس المتعرّضة لقنابلهم، فإدانة الحرب بعامّة: قصيدة «غضبات القياصرة» مثلاً يمكن أن تشمل الإمبراطور الفرنسيّ مثلما تشمل نظيره الألمانيّ، وقصيدة «النّائم في الوادي» ما تزال تمثّل حتّى أيّامنا هذه أعمق قصيدة في رثاء الجنديّ قتيل الحروب. دون أن ننسى قصيدته المدويّة «الرّجل العادل»، التي يرى الشرّاح في تلميحاتها المشخّصة استهدافاً واضحاً لڤكتور هوغو، بسبب من وقوفه، بعد سحق كومونة باريس، وقفة محايدة من كلّ من المتمرّدين والنّظام الجديد الذي لم يتردّد عن قصف باريس الثّائرة بقنابله.

نقد شامل

هذا كلّه ستأتي لتُتمّمه نزعة رامبو النقديّة والتهكميّة التي سيمارسها على الحياة الاجتماعيّة البروفنساليّة[1] والبيروقراطيّة، متصيّداً وجوهاً مكرَّسة من جُند ومتقاعدين وسيّدات للمجتمع وموسَرين ذوي مشاغل مضحكة يعرضون جميعاً عوالمهم البائسة في الاحتفالات الشّعبيّة. وهو لا يوفّر موظّفي المكتبات العامّة الذين عانى هو منهم كقارئ، والذين يقابلون بالمقت كلّ مَن يوقظهم من إغفاءاتهم الطّويلة التي تُصوّرهم قصيدة «القاعدون» وهم يعيشون فيها غراميّات خياليّة وشبقة مع مقاعدهم. هذه النّزعة النقديّة والتهكّميّة سيمارسها أيضاً على الحياة الكنسيّة (تهكّم كان قد بدأه في قصّته القصيرة «قلب تحت جبّة»، التي تجدها في هذا الكتاب). في هذه القصائد ذات البناء الفنيّ المحكَم والتعمّق البسيكولوجيّ النّافذ، يمزج رامبو بين تهكّمه من هيمنة السّلطة الدّينيّة (سلطة القسّ المستدخَلة عائقاً ضدّ كلّ شهوة)، ورأفة عالية على الضّحايا من صبيان وصبايا، من الفتاة التي تشهد أزمة نفسيّة عالية في عشيّة تخرّجها في درس التّعليم الدّينيّ، أي عشيّة تكريسها الرّوحانيّ، إلى الرّاهب المختنق برغبته التي تبقي عليه حبيس فضاء حجرته («إقعاءات»)، فالرّاهب الآخَر المُطابَق بينه وبين شخصيّة ترتوف الموليبيريّة («عقاب ترتوف»).

عبرَ هذه الانعطافات المتوالية تعمّقَ شعر رامبو، وقويتْ صناعة الصّورة عنده، فأدخل الجسد بقوّة، سواء أفي جوانبه الشّائقة أو «السّفلى» والمعتلّة، ومزجَ السّامي بالمبتذَل الذي يتمتّع بوزنه في وجود الكائن، وهذا كلّه بلا بذاءة ولا ركاكة، بل على نحوٍ لم يعهده الشّعر قبله، وأرانا أنّ حقيقة الكائن كامنة في مجموعِه، في حصّة الظّلام منه مثلما في جانبه المضيء. وإلى المرئيّات، احتفلَ بالموسيقى، وكان الجديد أو «اللاّمسموع من قبل inouï»

(١) أي حياة سكّان المدن الفرنسيّة بالمقارنة مع سكّان العاصمة، ويعزو لهم هؤلاء الأخيرون سمات البساطة شبْه السّاذجة وقلّة الرّهافة.

(كلمة أثيرة لديه) يمثّل هدفه الأساس، أسوةً ببحثه اللاّحق عن «التّناغم الجديد» la nouvelle harmonie الذي يشير لديه إلى الكائن المتّسق جسداً وروحاً، والظّافر من شرطه والملتحم بأصوله الشّمسيّة والمستعيد انعتاقه الأصليّ، هذا كلّه الذي نجده هنا في صوَر مؤثّرة أو خلاّبة، والذي سيُهيمن في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» عبرَ مزيج من صوَرٍ ومفاهيم.

صوبَ الآخرين

إنّ ممارسة رامبو في طوره الشّعريّ هذا وأطواره التّالية للبُعد الحواريّ في اللغة، أي محاكاة نصوص الآخرين لتجاوزهم ومحاججة الفكر تارةً بصورة جادّة وطوراً بتهكّم، أي ما يمكن أن ندعوه بلغة پول ريكور «توسُّطاً فكريّاً»، هذه الممارسة التي تُعرب عن إيمانه بأنّ اللّغة والرّؤية لا تتحقّقان من دون المرور بالآخَر، رافقها حوار فعليّ مستمرّ مع الآخرين. ثمّة لدى كلّ شاعر شابّ هذه الحاجة إلى تزكية أو دفع أو تشجيع يناله من الكبار أو ممّن يسبقونه بشوط أو اثنين. حاجة شرعيّة إلى حدود معيّنة، ولكنْ ينبغي ألاّ تدوم، يدعوها ميشون الحاجة إلى «فسيلة»[١] bouture، بالمعنى النّباتيّ الحرْفيّ للمفردة، جزء من شجرة الشّعر يناله الشّاعر النّاشئ من الآخرين وبه يطعّم مجاله الخاصّ. هذه التّزكيات أو «الفسائل» الشّعريّة التمسَها رامبو بكامل التّواضع والحسّ الإخائيّ من أستاذه إيزامبار أوّلاً، الذي ما كان شديد العمق كشاعر، ثمّ من شاعر شابّ هو پول دميني Paul Demeny (متلقّي «رسالة الرّائي الثّانية» و«دفتر دويه»[٢]). كان الصّبيّ رامبو قد افتتن بهذا الأخير لا لشيء إلاّ لأنّه تمكّن من جعل قصائد له تُنشَر في «البرناس المعاصر» *Le Parnasse contemporain* (كتاب الشّعراء البرناسيّين الدّوريّ). ثمّ سيطلبها، أي «الفسائل»، من الشّاعر البرناسيّ تيودور دو بانڤيل Théodore de Banville،

(١) P. Michon, op. cit., p.44.

(٢) دفتر بعث به إليه رامبو وقد نسخَ له فيه قصائده الأولى، يُعرَف بـ «دفتر دُوَيه» نسبة إلى محلّ إقامة هذا الشّاعر. ولحفاظ دميني لهذا الدّفتر ندين بمعرفة أشعار رامبو الأولى.

الذي كان بمثابة كبير شعراء فرنسا أو «أميرهم» في ظلّ غياب هوغو في المنفى بسبب من ميوله الجمهوريّة في عهد الإمبراطور نابليون الثّالث. ثمّ يأتي ڤرلين، المخاطَب الكبير، هذا الذي ساهم إلى حدّ بعيد في «تطرية» لغة الشّعر الفرنسيّ وفرض عليه إيقاعات ومعالجات «خافتة» تتلاءم وحاجته هو إلى تصوير عالَم شخصيّ مسكون بشعور بـ «التَفه»[1] وانعدام الطّعم. بشعريّة «الخفوت» هذه كان ڤرلين كبيراً، وهذا ما أدركه رامبو تمام الإدراك. بعد ذلك، سرعان ما سيصبح رامبو، وفي فترة بالغة الوجازة (عُمر رامبو الشعريّ كلّه لا يتعدّى خمس سنوات، ونحن الآن في وسطه أو ثلثه الأوّل) سيّد لغته، وأحد أكبر أسياد اللّغة، ولن يحتاج إلى شهادة معلّم أو تزكيّة أحد الأساطين، ولا إلى هذه «الفسائل» التي كان ينتظرها بكلّ لهفة إنسان متواضع الشّرط العائليّ، توّاق لأن يكون. وبعيدة الدّلالة تظلّ كتابته مطوّلتين أساسيّتين لعلّهما، هما و«المناولات الأولى» التي سبقَ ذِكرها، مسْك ختام مرحلته الإنتاجيّة في مدينته شارلڤيل. الأولى هي «ما يُقال للشّاعر عن الأزهار»، المرسَلة إلى المعلّم بانڤيل، والتي يسخر فيها رامبو، وقد تحرّر من سِحر الشّعراء البرناسيّين، يسخر من شعريّة معاصريه الفرنسيّين ولغتهم النباتيّة الوطنيّة. والثّانية هي «المركب السّكران»، التي يُعلمنا صديقه دولائيه في ما تركه عن رامبو من شهادات بأنّ هذا الأخير كان، بعد نظمه إيّاها، يعوّل كثيراً على وقعها على شعراء باريس بعدما دعاه ڤرلين إلى زيارتها بعبارته الشّهيرة: «تعالي أيّتها الرّوح الكبيرة العزيزة، إنّنا ننتظركِ وندعوكِ». قدّمه ڤرلين لمحفل يضمّ أبرز شعراء باريس، فحدثَ ما كان رامبو يأمله: كان وقع القصيدة على مستمعيه صاعقاً، وسرعان ما انتشرت سمعته باعتباره «عبقريّة تؤذن بالبزوغ» كما عبّر الشّاعر ليون ڤالاد Léon Valade في رسالة إلى شاعر آخر هو إميل بليمون Emile Blémont. لكن إذا كان شعراء باريس افتتنوا بالقصيدة وابتكاراتها اللغويّة وبذخها الخياليّ والتّصويريّ وموسيقاها، فإنّ رامبو، الذي

---

(١) Cf. Jean-Pierre Richard, "Fadeur de Verlaine", in *Poésie et profondeur*, éd. du Seuil, Paris, 1955.

كان أبعد من أن ينبهر بنجاحاته أو ينحبس فيها، سرعان ما أدرك أنّها قصيدة حماسيّة النّبر، موغلة في الخيال والرّمزيّة، فلم يعد إلى مثل هذه اللّغة، وأدرك أنّ قصيدة مثل «المركب السّكران» تُكتَب مرّة واحدة لا مرّات. سيعود إلى صنيعه كشاعر محوّل للواقع يكفيه أن يغطس في قلب الحياة ليعثر على أكبر غرابة ممكنة: شعر موضوعيّ لا واقعيّ، تَجْرِبيّ لا تخمينيّ. مع ذلك، كان في هذه القصيدة قد أفلح في رسم صورة أليمة وناصعة عن حركيّة كيانيّة وشعريّة أساسيّة لنا إليها عودة، تتمثّل في الاندفاع القويّ الذي يصطدم في لحظة معيّنة بعائق (حركة غازية يتلوها انكفاء). هكذا يرتدّ «المركب السّكران» (المؤنْسَن في القصيدة) في لحظة معيّنة ويستأنف الحنين إلى ما كان يكرهه أكثر ما يكره: «أوربّا ذات الحواجز القديمة»، وإلى «البرْكة» التي يُطلق فيها طفل مقرفصٌ في الكآبة مركباً ورقيّاً. بين المركب السّكران والمركب الورقيّ، مثلما بين خضمّ البحر الهائج و«البرْكة» السّاكنة، ترتسم في نظرنا مسافة شاسعة هي انْبتار أو انقطاع للرّؤية سنرى مع الفيلسوف ألان باديو أنّه يشكّل النّابض الأساسيّ لشعريّة رامبو.

الإقامة في باريس

بعدَ عدد من الزّيارات لباريس، قرّر رامبو أن يحطّ فيها رحاله اعتباراً من أيلول/ سبتمبر ١٨٧١. هناك سيرقد في بيت ڤرلين، وسرعان ما يحتدم الصّراع بين هذا الأخير وزوجته ماتيلد Mathilde لانزعاجها من رجوعاته المتكرّرة في اللّيل وخصوصاً من غرابة أطوار ضيفه الشّابّ. فيروح رامبو يتنقّل بين الفنادق وبيوت المَعارف، يؤويه تارةً بانڤيل وطوراً شارل كرو أو سواهما من أدباء باريس. ومنذ الأيّام الأولى، سيصطدم ابن شارلڤيل بواقع لا شكّ أنّه لم يكن ليتوقّعه. كان شعراء باريس يُراوحون في أماكن كان هو تجاوزَها وهو في مكانه في مدينته المتاخمة للرّيف. للإحاطة بذلك الواقع العجيب، ينبغي أن نلخّص وصف ميشون لباريس الشّعريّة تلك[1]، التي سينطبق فيها على رامبو

(١) P. Michon, op. cit., p.87 sq.

وصف مالارمه له بـ «الملاك المنفيّ». كان الشّعراء يجتمعون في مقاهٍ وبارات يحمل أحدها هذا الاسم المُفارِق: «أكاديميّة الأبْسَنت» (باسم شراب معروف يُدعى أيضاً «الأفسنتين»). كان السّأم واضحاً عليهم، لا تكاد تتخفّى عليه لِحاهم وقبّعاتهم وهيآتهم الاستعراضيّة، ذلك أنّهم كانوا يعتقدون أنّ الشّاعر ينبغي أن يكون له ذقن شاعرٍ وقبّعة شاعرٍ وجلسة شاعر. كان كلّ واحد ينتظر بلا انتهاء «فسيلة» (بالمعنى الذي شرحناه أعلاه) أو تزكية تأتيه من شاعر حقيقيّ عجزوا هم عن أن يكونوه وشعروا بغيابه الضّاغط بعد رحيل بودلير واختلاء هوغو لحواراته البيتيّة الصّامتة مع شكسبير. وما يمنعهم من الكبر ومن الخروج من حالة اليُتم الشّعريّة هذه هو أنّهم اعتنقوا الشّعر كمن يعتنق «موضة»: قرّروا أن يكونوا شعراء مثلما كان أمثالهم في العقود السّابقة يصبحون عُقَداء في الجيش أو بارونات. وما كانت حياتهم «الشّعريّة» نفسها لتخلو من «موضات» وشعائر يتيحها نموّ الحداثة الزّاحفة. منها، مثلاً، أنّ كلاً منهم ينبغي أن يترك للأجيال القادمة «بورتريهه» المهيب وصورته الشّخصيّة التي تُري المُشاهد القادم نظرته النّافذة ومسحة الإلهام تعلو وجهه. شعيرة اجتذبوا إليها رامبو نفسه في أحد أصائل تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧١، إذ اقتادوه إلى استديو المصوّر إتيان كارجا Etienne Carjat ليلتقط له سلسلة صوَر لم تبقَ منها إلاّ واحدة تريناه بربطة عنق من نوع عقدة الفراشة، أعارها إيّاها المصوّر ويبدو أنّها أُميلت إلى الجانب عن قصد.

بسرعة، أدرك رامبو مأساة شعراء باريس وبَطُلَ ما كانوا مارسوه عليه من سِحر. حقّق، بتعبير بيار ميشون، بسرعة قصوى، ثلاثة إنجازات أساسيّة متتالية: شهرة فوريّة كشاعر كبير، الوعي الحادّ ببطلان الشّهرة، والعمل على تحطيمها[1]. هكذا نشأتْ وذاعتْ شهرته المزدوجة كشاعر كبير وولد مشاغب لا يُطاق: هما وجها رامبو «الملائكيّ» و«الشّيطانيّ» كما يسمّيهما النّاقد جاك

(١) Ibid., p.87.

ريفيير Jacques Rivière[١]، واللّذان لا نرى فيهما إلاّ وجهَي عملة واحدة: يكون الشّاعر عدوانيّاً وصاخباً بالقدر الذي يرى فيه انعدام الدّماثة وغياب حاسّة الخلق والابتكار والحوار الأصيل لدى الآخرين.

«الألبوم العبثيّ»

لا ندري هل أطبق الصّمت على رامبو طيلة الشّهور الأولى لإقامته بباريس، هو الغزير الإنتاج في العادة، أم ضاعت أشعار له قد يكون كتبَها فيها. إنتاجه الوحيد الشّاهد على تلك الأشهُر يتمثّل في صفحات من دفتر جماعيّ يُعرَف بـ «الألبوم العبثيّ» *L'Album Zutique*. الصّفة «zutique» غير موجودة في الفرنسيّة، وقد اجترَحها شعراء المجموعة من «Zut!»: تعبير هتافيّ يقرب من قولنا «تبّاً» أو من التّعبير العاميّ «طُزّ!». بقي هذا «الألبوم» مجهولاً لعقود عديدة، وكشف عن وجوده أحد «كاتالوغات» بليزو Blaizot الشّهيرة للمخطوطات، ونشره الكاتب والصحفيّ پاسكال پيا Pascal Pia للمرّة الأولى في جزءين صدرا في منشورات «النّادي الفرنسيّ للكتب الثمينة Club français des livres précieux»، في ١٩٦٢. يجمع «الألبوم» قصائد ساخرة، هجائيّة وخلاعيّة، كتبها فريق من الشّعراء الباريسيّين جمعتهم أذواق وميول فنيّة وسياسيّة مشتركة، وكانوا جميعاً من أنصار كومونة باريس. سمّت المجموعة نفسها: «Les Vilains Bonshommes»، ما يمكن ترجمته في صيغة مفارقة إلى: «البُسطاء الوقَحين». كان بين هؤلاء ڤرلين، الذي أدخل إلى المجموعة رامبو حال وصوله إلى باريس. وإلى جانبهما، يتمثّل الأعضاء الأساسيّون في الأخوة كرو Cros (شارل Charles، الشّاعر المعروف، وأنطوان Antoine الطّبيب، وهنري Henri، النحّات)، والأديب كميل پيلتان Camille Pelletan، والشّاعر ليون ڤالاد Léon Valade والموسيقار كابانير

(١) Cité par Denis Hollier, "On ne part pas: point de départ", in Alain Badiou, Michel Deguy, Denis Hollier, Patrice Loraux, Jacques Rancière, François Regnault, *Le Millénaire Rimbaud*, éd. Belin, Paris, 1993, p.108 sq.

Cabaner والرّسام هنري ميرسييه Henri Mercier الذي سيتولّى فيما بعدُ رئاسة تحرير «مجلّة العالم الجديد» *La Revue du Monde nouveau*. وسينضمّ إليهم في خريف ١٨٧٢، أي بعد ابتعاد ڤرلين ورامبو عن المجموعة، كلٌّ من الكاتبَين راؤول پونشون Raoul Ponchon وپول بورجيه Paul Bourget والشّاعرَين جان ريشپان Jean Richepin وجيرمان نوڤو Germain Nouveau.

بالرّغم من مظهره اللاّعب والعفويّ، بل بفضله، يشكّل «الألبوم العبثيّ» *L'Album Zutique* تجربة شعريّة «خطيرة» وحافلة بالنّتائج لا يمنح عنها ما يُدعى في العربيّة شعر «الإخوانيّات» إلاّ صورة تقريبيّة. فهو ثمرة ممارسة جماعيّة للشّعر، سبق «البسطاء الوقحون» إليها السّورياليّين بعقود عديدة. ثمّ إنّه يُشيع في الكتابة الشّعريّة سمات الدّعابة والتهكّم والنقد الشّعريّ والاجتماعيّ والسياسيّ، ويُزيل الحدود المفروضة بين الجدّ والهزل، المبتذل والرّفيع. في بعض الصّفحات، تجاور المقطوعات الشّعريّة رسوماً كاركاتوريّة تكمّل عملها، بما ينشئ حواراً خصباً بين الشّعر والصّحافة والرّسم. أمّا الشعراء الذين كانت تستهدفهم السّخرية وتتعرض قصائدهم للمحاكاة السّاخرة من قبل شعراء «الألبوم»، فهم خصوصاً الرّومنطيقيّون المعروفون فرانسوا كوپيه François Coupée وأوجين مانويل Eugène Manuel وهيريديا Hérédia والأسقف مونسنيور دوپانلو Mgr Dupanloup، وألبير ميرا Albert Mrat والمصوّر إتيان كارجا Etienne Carjat الذي كان يمارس الشّعر هاوياً والذي ندين له بالصّورة الفوتوغرافيّة الوحيدة المعروفة لرامبو الشّاعر (هناك صور لرامبو طفلاً ولرامبو الرّحّالة). إنّها الصّورة الوحيدة التي نجت من بين مجموعة من الصّور التقطها لرامبو ثمّ حطّمها في سورة غضب وعلى أثر شجار مع الشاعر الشّرس. كما بقيت لوحة زيتيّة معروفة للرسّام هنري فانتان-لاتور Henri Fantin-Latour، بعنوان: «ركن الطّاولة» *Coin de table*، نرى فيها إلى ثمانية من «البسطاء الوقحين» في حجرة كابانير في «فندق الغرباء Hôtel des Etrangers» التي صارت تشكّل مقرّ المجموعة. وتُشاهَد في اللوحة

مزهريّة إلى جانب رامبو أضافها الرّسّام في الواقع لإخفاء غياب ألبير ميرا، الذي رفض أن يمْثل في اللّوحة إلى جانب ابن شارلفيل الوقِح.

إعتاد شعراء المجموعة في دفترهم الجماعيّ هذا الانطلاق من قصيدة لأحد الشّعراء المكرّسين في فترتهم والمذكورة أسماء أهمّهم أعلاه، والتّنويع عليها بسخرية، ذاهبين في ممارسة التّقليد الأدبيّ المعروف بـ «المعارَضة» إلى أقصاه، مطلقين لمخيّلاتهم العنان في ابتكار أغرب الصّور والمعاني الوقحة أو المجّانيّة. وزيادةً في السّخرية كانوا يضعون القصيدة المحاكاتيّة على لسان الشّاعر المُحاكى والمتهكّم منه، ويوقّعون عليها باسمه، واضعين اسم مؤلّفها الحقيقيّ بأحرفه الأولى بين قوسين.

تعود مساهمات رامبو في «الألبوم العبثيّ» إلى الأسابيع الأخيرة من ١٨٧٢. ولقد أدهشت مساهماته باقي شعراء المجموعة بما أبداه فيها من لوذعيّة في السّخرية ونفاذ في الحُكم النقديّ وبراعة في النّظم بالأشكال العروضيّة البالغة القصَر، ذاهباً فيها إلى حدّ الكتابة بالبيت الأحاديّ الكلمة. ومُخْلصاً لانهمامه السّياسيّ وحسّ التمرّد الرّاسخ فيه، لم يوفّر رامبو في هجائيّاته هذه نابليون الثالث وأسْرته. هذا التفرّد هو الذي يقيم وراء إصرارنا على ترجمة ما أمكن ترجمته من مساهمات رامبو في هذا الدّفتر. وكما في العديد من قصائد الشّاعر، فإنّ الحواشي تساهم إلى حدّ بعيد في إضاءة مرمى القصيدة، فهنا أيضاً، بل خصوصاً، نلمس البُعد التّلميحيّ البالغ الأهميّة في عمل رامبو. وإنّ قارئ اليوم ليندهش من إحاطة رامبو بجميع أحداث فترته، وبجميع جوانبها الاجتماعيّة والسياسيّة، يوظّفها في القصيدة ويُلقي عليها نظرة مراقِب تامّ الانخراط في الشّأن العامّ.

التّسارُع العجيب

لم يأنس رامبو بأهل باريس أو بالأحرى شعرائها، وكان رأسه «القويّ» (كما يصفه هو نفسه في «حيَوات»، «إشراقات»)، أي «الجَهم» والصّاحي أبداً والعاجز عن السّكْر مهما شربَ، لا يقدر على مرافقتهم في حياتهم

الاستعراضيّة. ثمّة كائنات يقظة أو محزونة يحرمها مزاجها الخاصّ من أن تثْمل أو تتسلّى ببساطة. كذلك كان رامبو، مهما كان من نشدانه لما يدعوه هو نفسه «التلوّث»، ومهما كان من بحثه عن بطر أو طرب ممكنَين. نلاحظ في «ملْهاة العطش» («قصائد أُخرى وأغانٍ») رفضاً صريحاً لاتّباع دعوة الأصحاب الدّاعين إيّاه إلى الثّمَل. هم يحدّثونه عن «خمور تجري» لوفرتها «حتّى الشّواطئ»، وهو يجيب: «أنا أهوى أن أتعفّنَ في السّاقية / تحتَ القشْدةِ المنفِّرة / قربَ الغاباتِ المُطَوِّفات». الأمر نفسه سيتكرّر في لندن، منها يكتب لدولائيه يُحدّثه عن أمسيات الثّمَل مع ڤرلين، أمسيات «يصلح المرء في نهايتها ليرتمي في الغائط».

هروباً من باريس وأجوائها الضّاغطة ورغبةً في اكتشاف العالَم، سيقوم رامبو وڤرلين اعتباراً من تمّوز/يوليو ١٨٧٢ برحلات متكرّرة إلى لندن وبروكسيل، ويقيمان في هذه أو تلك أسابيع أو شهوراً، يعتاشان من القليل، ممّا ترسله لهما أمّ ڤرلين أو ممّا يدرّ به عليهما تعليمهما الفرنسيّة في دروس خصوصيّة. كانت الشّهور اللّندنيّة حافلة بالدّرس والاكتشاف، من زيارة الضّواحي المحيطة بلندن والمعارض والمَسارح إلى ارتياد «مكتبة المتحف البريطانيّ» التي كان رامبو، هو المحبّ للّغات، مولَعاً بالتردّد عليها. كان كلّ منهما يكتب من ناحيته. إنّ أحد الرّسوم التي وضعها ڤرلين لرامبو يُرينا هذا الأخير عاكفاً على الكتابة. كان الأوّل يواصل كتابة مجموعته التي ستحمل عنوان «أغانٍ عاطفيّة بلا كلمات» *Romances sans paroles*، والثّاني يؤلّف قصائد كان يريد، حسبَ شهادة ڤرلين، أن يمنحها عنوان «دراسات عدَميّة» *Etudes néantes*، ولا بدّ أن تكون هي آخِر قصائد رامبو الموزونة، التي ستُنشَر بعد سفر رامبو إلى إفريقيا بلا عنوان (هي هنا «قصائد أُخرى وأغانٍ»). وكان تعايش الشّاعرين في تلك الفترة مُنعِشاً لهما على صعيد الإبداع، فسيرى القارئ أنّ رامبو ينافس هنا صديقه في ميدانه الشّعريّ الخاصّ (الأبيات الموجزة والنّبر الخافت) ويتخطّاه. كما كانت تلك الفترة مُخصِبة لهما فكريّاً، ففي لندن وبروكسيل سيلتقيان بصورة شبْه يوميّة بالثّوار الذين نشطوا في

«كومونة باريس» واضطُرّوا إلى اختيار طرُق المنفى، وكان بينهم مثقّفون كبار وفنّانون.

لكنّ الشّجارات بين الشّاعرَين كانت متكرّرة أيضاً، فمن النّادر أن تتعايش موهبتان طويلاً، لا سيّما عندما يكون أحد الاثنين مفرط الرقّة (ڤرلين) ويكون للثّاني طبعٌ كاسِر (رامبو). كما كان ڤرلين موزَّعاً بين حاجته إلى رفقة رامبو وحنينه إلى زوجته، ويهدّد أحياناً بالانتحار إذا لم ترجع هي إلى عشّ الزّوجيّة، وهناك رسالة طويلة لأمّ رامبو تحاول فيها أن تبعد عن صديق ابنها شبح الانتحار. على هذا الأساس رجع رامبو في أبريل/نيسان ١٨٧٣ إلى «روش»، حيث صارت عائلته تقيم في مزرعة صغيرة لأمّه، وأكمل كتابة قصائده الموزونة الأخيرة. وفي إحدى رسائله إلى دولائيه، يتحدّث عن كتاب ينوي وضعه تحت عنوان «الكتاب الزّنجيّ» أو «الكتاب الوثنيّ» ثمّة احتمال كبير في أنّه هو الذي سيتحوّل إلى «فصل في الجحيم». في تمّوز/يوليو من العام نفسه، يطلب ڤرلين من رامبو أن يلحق به في بروكسيل، فيصل هذا الأخير في الثّامن منه ويجد هناك صديقه صحبة أمّه. ما إن يعلن رامبو في العاشر منه عن نيّته في العودة إلى شارلڤيل أو إلى باريس حتّى يُخرج ڤرلين مسدّساً كان قد اشتراه في الصّباح ويجرح رامبو قرب رسغه. يُطبَّب رامبو وتلقي الشّرطة البلجيكيّة القبض على ڤرلين، الذي سيُمضي بعد محاكمته في السّجن ما يقرب من عامين، وكان رامبو قد تنازل عن كلّ ملاحقة قضائيّة بحقّه. ما إن يغادر ڤرلين السّجن حتّى يشهر إيمانه الكاثوليكيّ ويبدأ بالتجوّل حاملاً مسبحة دينيّة، وفي إحدى المرّات يدعو رامبو لأن يتبعه في إيمانه. أمّا هذا الأخير، فمنذ «واقعة بروكسيل» الشّهيرة، واستجابةً لتحوّل كان قد بدأ في الحقيقة قبل ذلك، ستشهد حياته وشِعره تسارعاً عجيباً. صار أدباء باريس يشيحون بأوجههم عنه، متّهمينه بتحطيم حياة ڤرلين. فيعود إلى روش ويُكمل «فصل في الجحيم». يزور لندن مرّة أخرى صحبةَ الشّاعر جيرمان نوڤو الذي سيساعده في استنساخ نصوص «إشراقات» التي لا نعرف متى بدأ هو بكتابتها ومتى أنهاها. ثمّ يقوم رامبو برحلات طويلة وانفراديّة في سائر الأقطار

الأوربيّة، وفي حزيران/ يونيو ١٨٧٦ يتطوّع في القوّات الهولنديّة الذّاهبة لقمع انتفاضة في مستعمرة سومطرة (إحدى الجزر الأندنوسيّة)، ويهرب منها ما إن يصل إلى الجزيرة. منذ ١٨٧٥ انقطعت أخبار رامبو عن شعراء باريس. كانت رحلاته الأوربيّة هذه تمهيداً لرحلته الإفريقيّة الكبرى التي سيشرع بها عام ١٨٨٠. وعليه، فنحن ندين لِما هو أقلّ من ثلاث سنوات باكتمال أعماله الثّلاثة الكبرى: مجموعة أشعاره الموزونة الأخيرة و«فصل في الجحيم» و«إشراقات»، هذه الآثار التي نُعرّف بها في ما يأتي.

يبقى أن نقول إنّ علاقة كهذه التي جمعت ڤرلين ورامبو كان لا بدّ لها أن تلقى نهايتها المُدوّية. تلقاها لأنّ كلاً من الشّاعرَين كان، على ما يرى پيار ميشون، يريد أن «يكون هو الشّعر في ذاته»[1]. وكان رامبو هو الأقدر على أن يكونه، لا سيّما وأنّه كان بحاجة إليه ليُسكتَ في داخله صوتَ تلك المرأة، أمّه القاسية والمتألّمة التي قلنا إنّه «ابتلَعها» في داخله منذ الطّفولة.

«ملْهاة العطش» وقصائد أُخرى

إنّ النّهاية الدّامية التي عرفتها «كومونة باريس»، وانهيار العلاقات التي جمعتْ رامبو بشعراء باريس لفترة، والعزلة التي أحسّ بها كشاعر أتّفق الجميع على كبره ولكنّهم، في ممارساتهم الشعريّة وما ينشرونه من أعمال، كانوا أبعد ما يكونون عن فهمه، وتدهور العلاقة مع ڤرلين، وتلكّؤ إنتاج رامبو الشعريّ نفسه أثناء إقامته الباريسيّة، هذا كلّه فجّر في أعماق الشّاعر إحساساً مريعاً بانتهاء العالَم وفراغ الذّات من ذاتها وافتقارها إلى الرّكائز. هنا جاءت تجربة «خيمياء الكلمة» والهلوسة الإراديّة التي تصوّر قصائد ١٨٧٢ (وربّما أيضاً شطر من العام ١٨٧٣) بكامل الصّحو والاقتدار الفنيّ مراحلها المتوالية. بل يرجّح الشرّاح أن يكون رامبو بدأ سلسلة القصائد هذه في لندن، أثناء إقامته فيها صحبةَ ڤرلين، ثمّ أكملها في روش وباريس. توفّر هذه القصائد

(١) P. Michon, op. cit., p.76.

تجسيداً حيّاً لتجارب رامبو الرّوحانيّة وعالمه النفسيّ في تلك الفترة. تتدرّج مشاعره هنا من حماسة عالية وانتشائيّة وإيمان بإمكان تحويل العالَم والحياة بالكلمات إلى محموميّة غريبة للجسد والرّوح وإحساس بالعطش ثمّة شهادات (مراسلات الشّاعر مع دولائيه وسواه) على أنّ رامبو كان يُحسّ به بالفعل في تلك الفترة. عطش فعليّ يصحبه ظمأ وجوديّ ماحق، يقوده تارةً إلى إرادة الذّوبان في الأشياء (رغبة في الموت)، وطوراً إلى التّصالح مع مطالب كان في الماضي يسخر منها بشدّة: العلاقة الفرِحة وغير المتطلّبة بالعالَم والقبول بالسّعادة ضمنَ وجودٍ قانع وبسيط. هذه المَراحل تصوّرها قصائد الفترة المعنيّة (وهي مجتمعة في هذا الكتاب في القسم الحامل عنوان: «قصائد أُخرى وأغانٍ»). وإذْ يستعيدها رامبو لاحقاً في «فصل في الجحيم» استعادة متهكّمة ونقديّة، فهو يضيء لنا بتعليقاته المكتوبة نثراً تطّور هذه المراحل في أدقّ دقائقها النّفسيّة بصورة تكشف عنها بوضوح حواشينا المستعينة بكلام شرّاح عمله. مراجعات ذاتيّة كهذه (وسيرى القارئ كم كان رامبو مولَعاً بوضع «جرْدات» متتالية لحياته في نهاية كلّ شوط أو في ذروة كلّ أزمة) تجعل منه، أي رامبو، أفضل شارح لعمله. وإذا كان، في تعقيباته تلك، يرى في هذه القصائد علامات على فشله الكليّ، فهو قد نجحَ فيها من جديدٍ في تحويل لغة الشّعر، عاملاً بالمحاكاة النّقديّة والمنافَسة الخلاّقة هنا أيضاً. لقد اختار ميدان ڤرلين الأساسيّ: الإيقاعات الموجزة واللّغة المبسَّطة عن قصد، وذهبَ أبعدَ من هذا الأخير وجعَله يبدو شاحباً إلى جانبه. قد تُمثّل هذه القصائد، التي لا يَشتْم فيها ڤرلين، أكبر انتقام يتحقّق بوسائل شعريّة من صديق لم يشأ أن يفهم الصّداقة كتحويل للعالَم والحياة واللّغة، صديق كان حلمه يتلخّص في العثور على «شاطئ لصغيرَين وفيَّين» كما سيكتب رامبو متهكماً في «عبارات» («إشراقات»)، أو كما كتب ڤرلين نفسه في إحدى قصائده في تلك الفترة: «فلنكنْ صغيرَين رقيقَين...»، وفي قصيدة أُخرى: «سيبعث قلبانا حنانهما الوديع / ويكونان شحرورَين يغرّدان في المساء»، هذا وسواه ممّا كان لا بدّ من أن يُضحك شاعراً اجتياحيّاً ومغامراً كرامبو. ولئن كان ڤرلين

شاعراً كبيراً في إعطاء لغة «خافتة» عن قصدٍ لكلام نفْسٍ تجد في «الخُفوت» أو «التّفَه»، كما أسلفنا في قوله، شرطها وقدَرها واختيارها في آن، فإنّ رامبو يضخّ هذه القصائد بما لم يكن ليقدر عليه لا ڤرلين ولا أيّ من معاصريهما: لقد طعّمَ الإحساس «الخافت» واللّغة «الخافتة» بعُمقٍ مرير، وأرانا أنّ العطش الحارق هو شرط جميع الكائنات والأشياء لا شرط الشّاعر المنسحق وحده. ورغمَ الخلفيّة الكئيبة التي ترتفع عليها هذه «القيامة» الشّخصيّة، أحدثَ رامبو فيها، بما لا عهد للشّعر الفرنسيّ به قبله، تجديداً جذريّاً للإيقاعات والصّوَر، وعملَ بإجراءات ستهيمن في «إشراقات»: التّداعيات الصّوتيّة واللّفظيّة والإيقونيّة وتنوّع مستويات الكلام والتّناصّ الدّاخليّ (تناصّ العمل مع نفسه) وتعدّد الأصوات. من هذه التعدّدية أو بوليفونيّة العمل الشّعريّ هذه سيطلع «فصل في الجحيم» و«إشراقات». فعلى صعيد المعاني وشبكات الصّوَر والأفكار المتسلّطة كما على صعيد الشّكل الشعريّ، يبدو رامبو وقد «أرهقَ» هنا إمكانات البيت الموزون، أي استنفدَها، وصار له الآن أن يتّجه إلى قصيدة النّثر في تطوّر طبيعيّ. هكذا تحتلّ هذه القصائد مكانة انتقالية، مكانة «رزّة» جامعة ومفرّقة في آن، بين انهماكات رامبو العَروضيّة وأشعاره التي تجذر قصيدة النّثر أو تؤسّسها بالمعنى الدّقيق للمفردة.

«فصل في الجحيم»

«فصل في الجحيم *Une saison en enfer*» هو الكتاب الوحيد الذي عملَ رامبو على نشره بنفسه. كلّفَ بطبعه على نفقته الخاصّة مطبعة بلجيكيّة في بروكسيل، وأخذ منه لدى اكتمال طبعه خمس نسخ أو ستّاً ولم يعد لاستلام البقيّة، إمّا لأن أمّه لم تتقدّم بالمبلغ المطلوب أو لأنّه، كما هو متوقّع منه، غيّر رأيه فيه فجأة. ولقد بقيت النّسخ قابعة في أقبية النّاشر البلجيكيّ طيلة أربعين عاماً، وله ندين ببقاء هذا العمل. وعليه، وكما عبّر پيار برونيل Pierre Brunel في حواشيه لـ «فصل في الجحيم» في نشرة آرليا وفي نشرته هو لآثار رامبو الكاملة، فإنّ رامبو، الذي اعتادَ أن يغادر كلّ محلّ فعليّ أو فكريّ ما

إن يبلغه، يحقّق هنا مشروعه الوحيد الذي ذهب فيه إلى أقصاه، ويقدّم لنا كتابه الوحيد المكتمل حقّاً.

يُموقع رامبو بنفسه كتابة عمله هذا بين نيسان/ أبريل وآب/ أغسطس ١٨٧٣، وكان قد بدأه وأنهاه في «روش Roche». ويُرجَّح أنّه اشتغل عليه في لندن أيضاً، إلاّ أنّ الخلاف مع ڤرلين (بعدَ شجار بروكسيل) ساهمَ في تعجيل فروغه منه. وكما أسلفنا في القول، ففي إحدى رسائله إلى دولائيه المكتوبة بعدَ عودته إلى روش، يعلن رامبو أنّه بصدد وضع كتاب ينوي تسميته «الكتاب الزّنجيّ *Livre nègre*» أو «الكتاب الوثنيّ Livre païen»، ويقول إنّه أكملَ كتابة ثلاثٍ من «حكاياته». بما أنّ رامبو لن يعود إلى الكلام على هذا النّصّ، فيُرجَّح أنّه هو الذي تحوّل إلى «فصل في الجحيم»، وأنّ «دم فاسد» و«العذراء الحمقاء» («هذيانات ـ I») و«خيمياء الكلمة» («هذيانات ـ II») هي المقصودة بالمفردة «حكايات».

يشهد الزّمن الموضوعيّ للعمل تنويعات عديدة. يكمن قراءته باعتباره سجلّ رحلته الباريسيّة وعذاباته فيها. يمكن أن يُقرأ أيضاً باعتبار أنّ هذا الفصل في الجحيم يدوم حياةً بكاملها، وأنّ هذه اللعنة موروثة من قبل عرْقه نفسه، «الدّم الفاسد» الذي يقول هو إنّه يجري في عروقه. ويشير النقّاد إلى استلهام واضح، في مناخ هذا العمل، لـ «فاوست» *Faust* غوته Goethe، ويبدو أنّ رامبو قد كانَ طلبَ إلى صديقه إيرنست دولائيه نسخة منه في أثناء كتابة عمله هذا.

يُعتبر هذا العمل أنموذجاً لا في المحاكاة السّاخرة (باروديا) للمسيح ورجال الكنيسة وفلاسفة الغرب فحسب، بل كذلك في المحاكاة الذاتيّة السّاخرة أو التهكّم الذّاتيّ، إذ يستعيد الشّاعر في عمله، كما أسلفنا في قوله، عدداً من أشعاره وأغانيه السّابقة، استعادةَ المعلّق على طوباويّته الماضية، المتحرّر منها. وهذا ما لا يلتفت إليه الكثيرون ممّن يقرأون العمل كما لو كان الانسجام شائعاً فيه بين صفحاته الجديدة والأخرى المستعادة. هو نصّ شاعر متمرّد على كلّ شيء، وعلى نفسه أوّلاً، ينظر إلى ماضيه

البعيد والقريب كمثْلٍ «أوبرا شائقة»، أي خياليّة. ولقد اختلفت التآويل في هذا الصّنيع الشعريّ. على أنّ قارئاً حديثاً لن يعدم أن يقبض بسهولة على الحركيّة التي توجّهه. حركة «معدولة» أو «مصحَّحة» دون انقطاع، يجرّب فيها رامبو الحبّ والصّداقة ثمّ يكتشف مأزقهما في العالَم الحديث، ويبحث عن خلاص روحانيّ للإنسان فيرى أنّ مثْل هذا الخلاص قد تمّ إلغامه أو مصادرته بفكرتَي الافتداء والخطيئة الأصليّة، ويتلمّس سبُل الهرب فيلمس استحالته. والخلاصة النهائيّة، إذا جاز الكلام عن خلاصةٍ، تأتينا مفارِقة ولا تبدّد شيئاً من الحيرة التي دمغت العمل بميسمها منذ البداية: إنّ من المستحيل قبول هذا العالَم، وفي الأوان ذاته من المتعذّر مغادرته. سوى أنّ المتكلّم في النصّ، ومعه القارئ، يكونان في نهاية الشّوط قد حقّقا معرفة عميقة وتحويليّة بطبيعة «المستحيل» هذا. وينتهي النّصّ بالتّلويح بإمكان «القبض على الحقيقة في روحٍ وفي جسد»، أي بتجاوز الطّلاق الدّاخليّ، وبالتّأكيد على ضرورة التمسّك بالشّوط المقطوع، واعتباره ظافراً. وهذا كلّه، على وجازته، ينقذ العمل من الوقوع في حبائلِ سوداويّة لم يكن رامبو نفسه معتاداً على الانحباس فيها.

صحيح أنّه تقيم، في خلفيّة هذا الأثر، العلاقة المريرة التي عاشها رامبو مع ڤرلين، لكنّ أحد التجديدات الأساسيّة في هذا العمل يتمثّل في نوع من الكنائيّة أو البدَليّة المعمّمة لها يدين الأدب الحديث بوجوده: لا يتحدّث رامبو عن الزّنجيّ أو البدائيّ المهدَّد بوصول البيض، بل يحلّ في جِلدِه إذا جاز القول. كما يوزّع نفسه في كلٍّ من «البعل الجهنّميّ» و«العذراء الحمقاء» إلى درجة يبْطل معها البحث عن الهويّة الفعليّة لكلّ منهما. وكما كتبَ دريدا غير مرّة، فإنّ أثراً فنّيّاً لا يكون إذا لم يتركْ لي، أنا القارئ، إمكان «الاندساس» فيه والعثور في ثناياه على مكانٍ لي أنا نفسي.

يبدأ رامبو عمله هذا بادئ ذي بدء بما يدعوه «الدّم الفاسد» أو «العرْق الرّديء» الذي يجْهر هو بالانتماء إليه. هو «رديء» لأنّه سمحَ للآخرين بتحقيق الغلبة عليه، ولأنّه دائماً شكّل طعام الحروب. لكنّ انسحاقه وبدائيّته

السّحريّة، وثنيّته أو ديانته الطّبيعيّة مفهومةً فهماً شعريّة باعتبارها سابقة لأسطورة الطّرد من الفردوس ولفكرة الخطيئة الأصليّة، هذا كلّه يدفعه إلى التّضامن وإيّاه. ولذا فهو يرفض انتماءه إلى فرنسا الحديثة ويرجع بأصوله إلى «الغاليّين»، سكان فرنسا القدماء قبل أن تصبح فرنسا «الابنة البِكْر للكنيسة» (لقب تلقّته على أثر مساهماتها الرّائدة في الحروب الصّليبيّة). هذه العودة إلى الماضي لا تعدم أن تشمل حاضر رامبو نفسه. ذلك أنّ قراءاته لمؤرّخي حقبته، وفي أوّلهم ميشليه Michelet الذي كان هو مولعاً بكتاباته، تقول له إنّ طبقة النّبلاء الفرنسيّة نشأت من الفرانكيّين القامعين الذين أذلّوا الغاليّين، وإنّ هؤلاء الأخيرين هم الذين مدّوا فرنسا بفقرائها وعمّالها وجنود حروبها ومقموعيها. هكذا يكون مراس السّلطة قد تمخّض عن تغلّب جماعة إثنيّة على أخرى، ويكون مفهوم العرْق race قد اندمج بمفهوم الطّبقة classe. وكما يشير إليه پيار برونيل في الفصل الأوّل من نشرته المحقّقة والمشروحة لـ «فصل في الجحيم»[1]، فعلينا أن نقرأ «طبقة» حيثما يكتب رامبو في هذا العمل المفردة «عرْق». ولئن كان رامبو أصرّ على استخدام هذه الأخيرة، فمردّ ذلك في اعتقادنا أوّلاً لأنّ المفردة «طبقة» لم تكن شائعة في زمنه، فهي حديثة العهد نسبيّاً. وثانياً لأنّ المفردة «عرْق» تُسعفه بامتداد تاريخيّ وأسطوريّ تظلّ رؤيته الشّعريّة بحاجة إليه. وثالثاً وأخيراً لأنّ المفردة نفسها تساعده في استدعاء جماعة إثنيّة أخرى، «أبناء حام»، السّود أو الزّنج الذين يجهر هو أيضاً بالانتماء إليهم روحيّاً. وفيما وراء هذه الفئة، وبالاعتماد على التّداعيات التاريخيّة التي تثيرها علاقة النّبلاء القامعة بالعامّة المسخّرة والمضحّى بها في الحروب، يرتبط عمل رامبو مباشرةً بما يدعوه هو نفسه في «فصل في الجحيم» «مسيرة الشّعوب»، وكذلك بنقد العبوديّة الحديثة (وقد شكّلت

---

(١) Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, édition critique par Pierre Brunel, éd. José Corti, Paris, 1987.

العبارة الأخيرة عنوان كتاب لمؤلّف معاصر لرامبو لم يكن هذا الأخير يحبّه لعقليّته اللاّهوتيّة، هو لامْنيه[1]).

وإلى هذا التّجديد، المتمثّل بمفصَلة رامبو عمله الشّعريّ مفصلَة سياسيّة ضمنيّة بالغة البُعد عن مباشريّة هوغو، نجد تجديداً آخر يتمثّل في التعمّق في فهم الأبعاد النّفسيّة للحبّ الحديث وما بات ينطوي عليه من هيمنة متبادلة وما تشهده الذّات الفاعلة من انشطارات عديدة يتجاور فيها الإيجاب والسّلب، والقوّة والضّعف. ولئن كان وصف «البعل الجهنّميّ» يشي بخلفيّة فاوستيّة ويرسم ملامح الرّأفة الرّامبويّة، وهي رأفة «قاسية» أو متطلّبة بالضّرورة، فإنّ كلام «العذراء الحمقاء» نفسها يفصح عن مازوخيّة يسلّط عليها رامبو أضواء كاشفة ويرينا انحيازها لخيارات معذّبها ومنطقه، هذا الانحياز الذي يرى فيه الفيلسوف جيل دولوز، في دراسته لعمل ليوپولد ساخير-مازوخ (الكاتب النّمساويّ الذي ارتبطت النّزعة المازوخيّة باسمه، مثلما ارتبطت «السّاديّة» باسم الفرنسيّ المركيز دو ساد)، يرى أنّه يشكّل أساس المازوخيّة وجوهرها. كتبَ دولوز: «لا نجدنا [هنا] أمام جلاّد يهيمن على ضحيّة ويحقّق عبرَها متعة تزداد بقدر كونها، أي الضّحيّة، أقلّ موافقةً واقتناعاً [كما لدى ساد]، بل أمام ضحيّة تبحث عن جلاّد، جلاّد هي محتاجة إلى تدريبه والتّحالف معه من أجل مشروع شديد الغرابة»؛ ويضيف الفيلسوف أنّه «إذا كان الامتلاك [امتلاك الجلاّد للضحيّة] هو الجنون الخاصّ بالسّادية» فإنّ «الميثاق» أو «العهد» هو «خاصّة المازوخيّة»[2].

هذه التّجديدات الفكريّة ينبغي ألاّ تحجب عنّا تجديدات هذا الأثر الفنيّة. إنّ تفاعل النّثر والشّعر فيه، وتجاور السّرد والمحاجّة والغناء، وتنوّع الأصوات النّاطقة فيه وانشطار المتكلّم الرّئيسيّ نفسه إلى أكثر من صوت،

---

(١) Félicité de Lamennais, *L'Esclavage moderne* (1839).

(٢) Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch* suivi de *La vénus à la fourrure* de Léopold Sacher-Masoch, Les Editions de Minuit, Paris, 1971, p,19, cité par p. Brunel, Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, op. cit., introduction, p.70.

وإدخال الأصوات التّعبيريّة غير اللّغويّة كالآهات والصّرخات، بما يجعل النّقاد يرون في رامبو إرهاصاً بولادة مسرح آرتو Antonin Artaud المعروف بـ «مسرح القسوة» Théâtre de la cruauté وشعره الصّوتي المحض glossopoiëse، هذا كلّه يهب «فصل في الجحيم» سمة تركيبيّة وبوليفونيّة (متعدّدة الأصوات) تشكّل عطيّته الأساسيّة للأدب الحديث. بل ثمّة فيه، كما لاحظ برونيل في نشرته المذكورة، نوعاً من كرنڤال مُفارِق أو جحيميّ. معروفة هي اعتراضات النّاقد الرّوسيّ ميخائيل باختين في دراسته لرابليه على الكرنڤال في الأدب[١]. يصوّر الكرنڤال في نظره العالَم بالمقلوب ولكنه يعجز عن اجتراح عالَم جديد. وهو يرى في أجواء لويس كارول الكرنڤاليّة عالَم إنسان فقير المخيّلة معتقَل في حجرته. خلافاً لهذا، يحوّل رامبو معاقرة الجحيم إلى إصغاء كلّي، ويطالب بجوقات روحيّة، ويُقيم مراجعة فكريّة وتاريخيّة شاملة ويستشرف من عمق الهاوية المشتعلة سبُل التحوّل الحقيقيّ. وكما كتب برونيل، فلا يمكن إلاّ أن نحيّي هذه الوقفة المُعاندة التي يقفها كائن ضدّ بقيّة العالَم، هذه الصّرخة التأكيديّة يُطلقها شخص متوحّد، صرخة نَعَم» هذه الشّديدة النيتشويّة للفجر وللحياة[٢].

كلوديل وبروتون، أو إساءة الفهم المزدوجة

مثلما تلقّى هذا العمل تأويلات متعدّدة، تعرّض لإساءات فهم عديدة. لقد انطلق پول كلوديل Paul Claudel، كبير الشّعراء الكاثوليكيّين المُحدثين، من عبارة أو اثنتين من «فصل في الجحيم» («الستُّ في العالَم»، وهي تناصّ مع قول للمسيح قُبيلَ صلبه، وكذلك كلام رامبو عن «لحظة يقظة» لفكره) ليقول بإيمان رامبو الدّينيّ، بل ليرى فيه «صوفيّاً في حالة فطريّة»، ويضيف: «كانت

---

(١) Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, éd. Gallimard, 1970, rééd. coll. Tel, 1982.

(٢) P. Brunel, in Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, op. cit., introduction, p.49.

حياته إساءة فهم، محاولة مخفقة في الإفلات، عن طريق الهرب، من هذا الصّوت الذي يستحثّه ويعاود اجتذابه، والذي لا يريد هو أن يعترفَ به...»[١].
يكتب كلوديل هذا ناسياً أنّ هذا العمل يحفل بالتّناقضات وما دعوناه بالأفكار «المعدولة»، التي قام رامبو بتصويرها بأمانة ودقّة، دافعاً بذلك بالأدب الحديث إلى الأمام ومُفسحاً في المجال واسعاً للتّناقض وتصارُع الرّؤى داخل كائن بذاته. تناقضات يضطلع هو بها ويُسميّها ولا يتخفّى عليها كما يفعل كتّاب ملتبسون لهم في كلّ فترة كلام مناقض لما سبق، وفي كلّ مناسبة موقف جديد تمليه حسابات تكتيكيّة. ومن ناحية أخرى، كتبَ أندريه بروتون André Breton في «بيان السّورياليّة الثّاني» (١٩٣٠): «إنّه [رامبو] آثِم في نظرنا لأنّه أتاح بعض التّأويلات المشينة لفكره، من نمط تأويلات كلوديل، ولم يفعل ما يجعلها متعذّرة تماماً»[٢]. ما يغفل عنه بروتون، في صرامته المعهودة، هو أنّ كلّ عمل أدبيّ يمكن أن يثير ما لا نهاية له من التّأويل، التي لا يبقى منها إلاّ ما ينسجم وحقيقةَ العمل الدّاخليّة، ولا يكون العمل بالضّرورة مسؤولاً عنها، أو عنها جميعاً. وإذا كان بروتون يحسب أنّ المسألة تنحصر في قرار بسيط يتّخذه الكاتب لنفسه، وإذا كان هو وضعَ نفسه خارج الحوار مع المسيحيّة، فالأمر ليس ذاته بالنّسبة إلى رامبو. كان هذا الأخير يريد أو يشعر بالحاجة لأنْ يُقيم هذه «المرافعة» المتناقضة والمحتدمة مع الدّيانة التي سكنتْ طفولته والتي أفسدتْها في نظره. لم يكن رامبو متعلّقاً بخلاصه وحده، بل يفكّر بالملايين من الذّوات الشبيهة بـ «بطلة» قصيدته «المُناوَلات الأولى» وبـ «العذراء الحمقاء» والرّاهب المعتقل في شهوته في «إقعاءات»

(١) أنظرْ تقديمه لنشرة آثار رامبو التي أشرف على وضعها باتيرن بريشون Paterne Berrichon، صهر رامبو، وصدرت في منشورات ميركور دو فرانس Mercure de France في ١٩١٢، يذكرها جان-لوك ستينمتز في نشرته لآثار رامبو الشّعريّة الكاملة:

Arthur Rimbaud, *Œuvres II (Vers nouveaux, Une saison en enfer)*, préface, notices et notes par Jean-Luc Steinmetz, éd. Flammarion, Paris, 1989 (nouvelle édition mise à jour en 2005), p.25.

(٢) Cité par J.-L, Steinmetz dans sa préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres II*, op. cit., p.44.

و«فقراء الرّحمن» في «الفقراء في الكنيسة». وخلافاً لما كان يعتقده بروتون، فإنّ سجال رامبو هذا والمسيحيّة سيرافق قرّاء رامبو، وها هو يعاود الظّهور في أفضل القراءات النقديّة والفلسفيّة الجديدة لعمله، أسوةً بموضوع اشتراكيّة رامبو وعلاقته بالتمرّد. يرى الفيلسوف الفرنسيّ جاك رانسْيَير Jacques Rancière، الذي أدار لسنوات عديدة تحرير مجلّة فكريّة حملت اسم «الانتفاضات المنطقيّة» *Les Révoltes logiques* (تسمية تستعير تعبيراً لرامبو في قصيدته «ديموقراطيّة»، «إشراقات»، كتبه بحقّ الثّورات التي توقّع هو أن يثيرها حضور الغزاة الاستعماريّين في البلدان المفتوحة)، يرى أنّ رامبو كان يصبو إلى خلاص حقيقيّ ويصطدم بمفهوم الخلاص المسيحيّ الذي يجده أمامه كلّ مرّة ويكتشف أنّه قد صادرَ فكرة الخلاص. فالرّوح الإنجيليّة انتصرتْ في نظر رامبو، ما دامت غرستْ في النّفوس فكرة المسيح الفادي والخطيئة الأصليّة. وإذا كانت المسيحيّة تعني خلاص الإنسان وانتشاله من شرطه المزري ومن الضّغينة، أمكنَ في اعتقاد الفيلسوف القول بأنّ رامبو كان يفكّر بتخليصيّة جديدة كان سان-سيمون Saint-Simon[(١)] قد فكّر بها من قبل، ويتمثّل مسعاها الأساسيّ في تحقيق «انبعاث الأجساد»، أي إنعاشها هنا على الأرض[(٢)]. هذه «التّخليصيّة» الأرضيّة والمجرّدة من «التّطيّرات» و«الرّكوعات» هي التي سوف يُعيرها رامبو لـ «عبقريّ» النصّ الأخير من «إشراقات».

مع كلّ شعور رامبو بالانسحاق في «فصل في الجحيم»، فإنّ موقفه هذا ينطبع بقدر كبير من الكبرياء يتضّح في الصّفحات الأخيرة («الومضة» و«صُبح» و«وداع») ويتجلّى في أغلب صفحات «إشراقات». وكما كتب ستينمتز في تقديمه للجزء المتضمّن «فصل في الجحيم» من آثار رامبو، فثمّة ما يشجّع على التّفكير بأنّ هذا الأخير قد اعتقد بأنّه حامل لقوّة مضاهية لقوّة المسيح،

---

(١) سان-سيمون (١٦٧٥-١٧٥٥) كاتب فرنسيّ عُرف بمذكّراته *Mémoires*، وصف فيها عالم البلاط الملكيّ وضمّنها آراءه السّياسيّة والاجتماعيّة. لنثره تأثير على ستندال وبروست وكتّاب آخرين.

(٢) Jacques Rancière, "Les Voix et les corps", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit., p25., sq.

قوّة روحانيّة أو عبقريّة تتيح له أن يتقدّم كمسيح مضادّ. وما حسبه هو فشلاً يأتي ليحوّل القارئ ويغيّر صورة الإنسان عن نفسه. ومن المثير، والمؤثّر، أن نلاحظ أنّ رامبو قد عرف، في أشدّ لحظات عزلته حلكة، أن يكون مُحاور ذاته وأن يُطلِع من ذاته «آخرَ» داخليّاً. هكذا وُجدَت في هامش إحدى مخطوطاته هذه العبارة الطّريفة التي يبدو فيها وهو يحمّس ذاته ويستحسن قدرته على التّقفية: «يا لها من قوافٍ، آه يا لها من قوافٍ!». كما كان مخْلصاً لمنطقه الشّعريّ المتطلّب حتّى أمامَ أبسط النّاس ومَن قد لا يعنيهم شأن الشّعر ولا يقْدرون على استيعابه. هكذا قال لأمّه يومَ كان يكتب «فصل في الجحيم» وسألته هي عن «معناه»: «ينبغي القراءة حرْفيّاً وبجميع المعاني».

يبقى أن نقول إنّ هذا العمل يجد في هذا الكتاب تمهيداً له بـ «السّلسلة اليوحنيّة» ومسوّدات «فصل في الجحيم». النصّ الأوّل يمثّل معارضة (بقيتْ مبتورة) لآيات المسيح كما يرويها «إنجيل يوحنّا»، والنّصّ الثّاني يوقفنا على الصّيغة الأولى لنصّه الكبير، على نحو تكشف حواشينا عن أهمّيته لقراءة رامبو.

«إشراقات»

يجد قارئ ترجمتنا هذه ملحوظة مكثّفة تليها حواشٍ تفصيليّة، بها نرافق كلّ واحد من نصوص «الإشراقات» ونقترح سبيلاً أو (سُبُلاً) لقراءته. ولذا فلن نتقدّم هنا عن هذا العمل إلاّ بِمعايَنات محدودة. لقد عثرَ أصدقاء الشّاعر على «إشراقات» *Illuminations* مخطوطةً في أوراق متناثرة. وقام ڤرلين، بعدَما ظلّ يطالب بها الآخرين طيلةَ سنواتٍ، بنشرِ عددٍ منها. ثمّ ظهرت بعدَ سنواتٍ صفحات أُخرى رفعت نصوص العمل إلى عددها الحاليّ. وقد صدرت النّشرة الكاملة الأولى لـ «إشراقات»، عن طريق النّاشر ڤانييه Vanier وبتقديم لپول ڤرلين، في ١٨٨٦. ترتيب النّصوص وضعَه أصدقاء الشّاعر وناشروه، فتراها في بعض الطّبعات وهي تنتهي بـ «بَيع تصفية»، وفي بعضها بـ «عبقريّ»، وهذا التّرتيب الأخير هو الأكثر شيوعاً، وهو الذي اعتمدناه في هذا الكتاب. وكما

بشأن قصائد رامبو التّفعيليّة الأخيرة، فقد اختلف النقّاد ومؤرخو الأدب في تأريخ كتابة «إشراقات». سادَ أوّلاً الاعتقاد، الموضوع اليومَ تحت طائلة الشكّ، بأنّها كُتبت جميعاً قبل «فصل في الجحيم»، الذي اعتبروه بمثابة توديع رامبو للشّعر، بدلالة كون النصّ الأخير يحمل عنوان «وداع» (هو في الحقيقة «وداع» للجحيم وليس بالضّرورة للشّعر، فلا شيء في النّصّ ليوحي بذلك). ويرى الباحثون والشرّاح اليومَ أنّ رامبو لا بدّ أن يكون كتبَ صفحات من «إشراقات» قبل «فصل في الجحيم» وبعضها الآخر بعده. ذلك أنّ بعض النّصوص لا يمكن تصوّر إمكان كتابة رامبو له قبل رحلاته، التّالية للعام ١٨٧٣ (تأريخ كتابة «فصل في الجحيم»)، سواء أتعلّق الأمر بالمَشاهد الخياليّة التي تبدو مستوحاة من بناء مدينة سكاربرو البريطانيّة التي زارَها في ١٨٧٤، أو بنقده للديموقراطيّة الغربيّة في «ديموقراطيّة». في هذا النصّ الأخير، المحاكاتيّ اللّهجة، يكون الكلام كلّه موضوعاً، بدلالة الهلالين اللذين يفتتحانه ويختتمانه، على لسان الجُند الاستعماريّين، بما يُرجّح أن يكون رامبو كتبَه في أعقاب رحلته إلى جاوة في ١٨٧٦، صحبةَ القوّات الهولنديّة التي انخرطَ فيها من أجل السّفر وهربَ منها بعدَ وصوله إلى هناك بأيّام.

بخصوص فنّ «إشراقات» الشّعريّ، يمكن الرّجوع إلى ما يورده إيرنست دولائيه، الذي يعدّه الشرّاح أحد أوفى الشّهود على حياة رامبو وعمله، هو الذي كان صديق فتوّة الشّاعر والمحظيّ برسائله في الفترات الحرجة من بَعد، نقول ما يورده من أنّ رامبو كانَ قد حَدّثه يوماً عن نيّته في استحداث شعريّة جديدة تقوم على التّدوين الموضوعيّ للأحاسيس والمُشاهدات. هذه الكتابة شبه المتجرّدة لمختلف الرّؤى والهلاسات والمرئيّات والخطرات تجد في «إشراقات» مجالَ انْعقادها الكبير. ولمّا كنّا نعرف أهميّة الإضمار والاقتضاب لدى رامبو والسّرعة المدهشة التي بها ينتقل من مستوى كلام إلى آخر، فمن العبث محاولة الفصل بين القصائد المستندة إلى خلفيّة واقعيّة والأخرى المنبثقة من فعلِ تخييلٍ محض. هذه نصوص ينبغي أن يتلقّاها القارئ باعتبارها السّجلّ الدقيق لمشاهدات رامبو وتصوّراته، ووصفاً توليفيّاً أو انتقائيّاً

و«خلاسيّاً» لمدن، جميلة تارةً وراعبة طوراً، رآها هو ولأُخرى كان يتوقّع ولادتها. شعريّته التّوليفيّة أو التّركيبيّة هذه تجمع بين الشّرق والغرب، الماضي والحاضر والمستقبل، الحقيقيّ والخياليّ، الحاضر والغائب، بما يجعل نافلاً تماماً، بل عديم المعنى، تفكير بعض النقّاد، مثل تزفيتان تودوروف، في أنّ رامبو يستهدف هنا اللاّ-معنى أو يقود المعنى إلى استحالته[١]. يظلّ تودوروف هنا وفيّاً لنزعته العلمويّة والموضوعانيّة التي ميّزت فترته البنيويّة، ويبقى حبيس ما يُدعى بـ «الوهم المرجعيّ»، فيشكو من تجاور الشّيء ونقيضه في «إشراقات»، ومن غياب المَراجع أو الإحداثيّات، ويرى أنّ المؤشّرات المكانيّة من نوع «هنا» و«هناك»، أو «إلى اليمين» و«عن اليسار»، ليست واضحة إلاّ في ذهن المتكلّم في القصيدة الذي لا يعنى بتوضيح مستويات الفضاء الذي يتحدّث هو انطلاقاً منه. ولقد ردّ عليه النّاقد ومنظّر فنّ الشّعر، الأمريكيّ، مايكل ريفاتير، موضّحاً أنّ «الغموض لا يشكّل عقبة ولا كتلة تقف في وجه التّأويل، بقدرما هو إبطاء مفروض على القارئ ليُعيد قراءة المقطع المستعصي على فهمه من وجهة نظر أُخرى»[٢]. ويعرض ريفاتير هنا نظريّته في «القراءتين» التي يُحيل إليها في دراساتٍ له عديدة. ففي قراءة النصّ الأدبيّ، الحديث بخاصّة، تساعد قراءة أولى في الإبانة عن مواضع قلقة أو رافضة للحسم في النصّ، فيما تمكّن القراءة الثّانية من تأويل المقطع المعنيّ تأويلاً صحيحاً، وذلك بالرّجوع بخاصّة إلى البعد التّناصيّ، أي بمجابهة موضع من النصّ بموضع آخر من النصّ نفسه أو من نصوص أخرى لصاحبه

---

(١) Tzvetan Todorov, "Les Illuminations", *Poétique*, n. 34, 1978, repris dans *La Notion de littérature*, Points-Essais, éd. du Seuil, Paris, 1987.

(٢) Michael Riffaterre, "Interpretation and Undecidability", *New literary History*, 1981; "Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: Promontoire de Rimbaud", *The French Review, avril* 1982, cités par Jean-Luc Steinmetz, Arthur Rimbaud, *Œuvres III, Illuminations*, éd. Flammarion, Paris, 1989, p.37. Cf., de Riffaterre également, "La sémiotique d'un genre: le poème en prose", in *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais (américain) par Jean-Jaqcues Thomas, éd. du Seuil, Paris, 1983, p. 148 sq.

أو لكتّاب آخرين هو في تفاعل معها. من هنا تحبيذنا، في حواشي هذه التّرجمة، لقراءات الشرّاح العاملين بالقراءة التّناصيّة، هذه التي ترجع إلى قراءات رامبو نفسه للتّراث ولمُعاصريه عندما يكون متحقّقاً منها، وخصوصاً إلى تداعيات المفردات والصّوَر في عمله نفسه.

إنّ كون رامبو يكتب هذه النّصوص بهدفِ تأسيس مزدوج، تأسيس كتابة جديدة ستتمخّض عن قصيدة النّثر بمعناها الجذريّ (ولنا إلى هذا عودة)، وبناء عوالم وأجساد جديدة، يجعل عمله ينشأ تحت عينَي القارئ وبمساهمته، ويصنع من هذه النّصوص ما يدعوه ستينمتز «تمارين أسلوبيّة عالية»[1]. وكما كتب ستينمتز أيضاً، فكلّ شيء هنا تحوُّل، لا تحوُّل «بوتوم» في القصيدة الحاملة اسمه عنواناً إلى طائر أزرق ثمّ إلى دبّ هرِم ثمّ إلى حمار يعرض على فتيات الضّاحية شكواه فحسب، بل تحوُّل جميع الكائنات والأشياء. وعليه، فنحن هنا بإزاء «خيمياء الكلمة» من جديد، ولكنّها لم تعد منحصرة بالهلوَسة والعلاقة بالكلمات، بل هي تسلّط قدراتها على الواقع كلّه، وتجعل منه عالماً موّاراً بالحركة، ديناميّاً أبداً[2]. يجرّب رامبو هنا خلق الأجساد المحوَّلة، ولا يتخفّى على إخفاق المحاولة أحياناً. يؤسّس للكتابة الآليّة، التي تبدو محاولات السّورياليّين بسيطة بالمقارنة بما فعله هو بها، ويترك المبادرة للكلمات، تارةً تجرّه بموسيقاها إلى تلاقيات عجيبة، وطوراً تجتذبه الصّورة المرئيّة التي تتفجّر عبرَ هذه الكلمة أو تلك.

وكما كتبَ برونيل، فإنّ رامبو يبدو هنا وكأنّه تمكّن، بفعل مجهود خياليّ واستشراف شعريّ لنا أن نتخيّل ضخامته، من دخول «المدن الرّائعة» (أو «السّاطعة»)، التي كان يأمل بدخولها في قصيدته «بوهيمياي» وفي نهاية «فصل في الجحيم». يتمخّض هذا عن إرادة في إعادة بناء المدينة تقود أحياناً إلى «متاهات غامضة في الظّاهر، أشبه ما تكون بمدينة الخالدين في عمل

(١) J.-L. Steinmetz, préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres III*, op. cit., p.19.

(٢) Ibid., même page.

بورخيس Borges المدعوّ «الأَلِف *L'Aleph*»، ولكنّها محكومة برؤية للنّظام أو الاتّساق تليق بالمهندس المعماريّ الذي كان رامبو يتوق لأن يكونه («قصيدة «فتوّة»، «إشراقات»)، وذلك عن طريق «تطبيقات الحساب» المنسجمة و«وثبات التّناغم الجديد» («تصفية»، «إشراقات»)».

عن العنوان

عاب بعض المتأدّبين العرب على كاتب هذه السّطور كونه ترجمَ عنوان هذا العمل إلى «إشراقات»، ورأوا أنّه يجرّ رامبو في اتّجاه المتصوّفة المسلمين. وذكّر بعضُهم بما قاله ڤرلين من أنّ رامبو كان يفكّر باستيحاء التّعبير الإنجليزيّ «painted plates»، الذي يعني (في ذهن ڤرلين) «الرّسوم التي ترافق النّصوص في المجلاّت»، فهي إذَن «رسوم تزيينيّة». ينسى هؤلاء أنّ كاتب هذه السّطور كان هو أوّل مَن أشار إلى ذلك، في مقدّمته للطّبعة السّابقة من هذا الكتاب، الصّادرة في ١٩٩٦، حيث كتبَ: «ومن المفيد أن يعرف القارئ أنّ رامبو، بحسب ما يزعم ڤرلين، كان يفكّر بالإشراقة بمعنى كان هو يعتقد بأنّ المفردة «illumination» تتمتّع به في اللّغة الإنجليزيّة، ألا وهو: رسم أو صورة ملوّنة أو تزيين...». كنّا قد تقدّمنا بهده المعلومة لأنّها قد تساعد في تسليط إضاءة جانبيّة على النّصوص، وتؤكّد على ولع صاحبها بالتّصوير، وليس بمعنى أنّها تقرّر طبيعتها الكاملة وتسميتها. ينسى هؤلاء أيضاً أنّ المفردة «إشراقة» لا يمكن اختزالها إلى معنى التصوّف لمجرّد أنّ إحدى أكبر الفرق الصّوفيّة المسلمة سمّت نفسها «الطّريقة الإشراقيّة». فالإشراقة هي خطرة أو التماعة تحدث في الذّهن ولا تكون بالضّرورة مصحوبة بفحوى روحانيّة أو إيمانيّة.

ما نريد أن نُعلم به القارئ العربيّ هو أنّ عنوان هذا العمل شكّل موضوع جدل طويل في لغته نفسها، وذلك بسبب من غياب أيّ توضيح في مخطوطة رامبو. دولاثيه يقول إنّ رامبو كان يحدّثه بصدده عن «قصائد نثر»، وڤرلين يذكر محادثة أشار فيها رامبو إلى التّعبير الإنجليزيّ «painted plates». كان

تخبّط النّاشرين الأوائل لعمل رامبو، وبينهم صهر رامبو والشّاعر غير الموفَّق پاتيرن بَريشون Paterne Berrichon، قد دفعهم إلى حدّ نشر بعض قصائد ١٨٧٢ الموزونة ضمن «إشراقات».

في البداية تردّد النّاشرون بين *Les Illuminations* («الإشراقات») و*Illuminations* («إشراقات»)، ثمّ استقرّ العُرف على «إشراقات» مجرّدة من أداة التّعريف. قبل العثور على كامل العمل، راح ڤرلين في البداية يتحدّث في رسائله ومقالاته عن *Illuminations* («إشراقات»)، ولكنّه كتبها مرّةً على هيأة *Illuminécheunes*، ليُبعِد المفردة عن نطقها الفرنسيّ («إيلّوميناسْيون») ويهبها نطقاً إنجليزيّاً («إيلّومينيشون»). حدث هذا في رسالة كتَبَها إلى الأديب سيڤري Sivry في ٢٧ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٨، يومَ لم يكن أيّ من هذه النّصوص منشوراً بعد. وما دام الأمر يتعلّق برسالة، فلا تعرف إنْ كان ڤرلين مازحاً هنا في كتابة العنوان أم جادّاً (لا سيّما وأنّ رسائله ورسائل رامبو كانت تتضمّن دعابات كثيرة). وفي رسالة إلى سيڤري نفسه مؤرّخة في آب/ أغسطس ١٨٧٨، يهب ڤرلين «إشراقات» عنواناً ثانويّاً هو: «Painted plates». ثمّ، في رسالة مكتوبة في ٣ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٨٧٨، يهبها عنواناً آخر مُقارِباً هو: «Coloured plates». كان ڤرلين مهموماً بوضوح بأن يُبعد القارئ الفرنسيّ عن الخلط بين عمل رامبو ومشروع «الإشراقيّين Illuminés» (حركة تلقينيّة ذات تعاليم باطنيّة نشأت في فرنسا في القرن الثّامن عشر، ولا علاقة لها بالطّريقة الإشراقيّة في التصوّف الإسلاميّ). ولكنّه عبثاً حاول فرض العنوان الثّانويّ، فلم يتبعه فيه إلاّ قلائل، قبل أن يسقط هذا العنوان من النّشرات المتوالية نهائيّاً. ولم يكن صدق ڤرلين هو الموضوع تحت طائلة السّؤال، بل المعنى الذي به حدّثه رامبو عن الـ«Painted plates». فلربّما كان يتحدّث عن أحد مصادر إلهامه لا عن طبيعة العمل الكليّة. ثمّ إنّ المفردة الفرنسيّة «illumination» نفسها تحمل المعنيَين، معنى الإشراقة مأخوذة بالجمع، ومعنى تزيين الكتب، وبالتّالي فلا حاجة لعنوان ثانويّ لاستهداف

كلتا الدّلالتين. يبقى أنّ سجالاً طويلاً امتدّ على عقود عديدة خيض بين مختلف شرّاح رامبو ونقّاده لتحديد الدّلالة المعنيّة. ولقد شارك فيه، على تعاقب العقود، بويان دو لاكوست Bouillane de Lacoste وپيار بوتان Pierre Boutang وإتيامبْل Etiemble وآخرون[١]. بعضهم قال بدلالة التّزيين بالاستناد إلى ولع رامبو بالرّسم والنّحت وأهميّة المرئيّات في عمله. البعض الآخر، ونضمّ نحن صوتنا له، قال إنّ دلالة التّزيين «قليلة بحقّ» هذه النّصوص. وهنا نستغرب أن يكون بعض المتأدّبين العرب اقترح ترجمة العنوان إلى «نمنمات». فهذه الأخيرة ترافق عادةً نصوصاً موجَّهة هي لتزيينها، والحال، إنّ نصوص رامبو هي هنا المتن وتزيينه في آنٍ معاً، أي، بتعبير غويو، «هي التي تُزيِّن وتَستزين»[٢]. كما نستغرب اقتراح البعض التّرجمة إلى «استنارات»، ونتساءل كيف فات الشّاعر سركون بولص (مُقترِح التّرجمة)[٣] أنّ المفردة «استنارة» تفيد طلب النّور ونشدانه، في حين يتصرّف رامبو هنا باعتباره هو صانع النّور، أي أنّ نصوصه، بتعبير غويو أيضاً، هي «التي تستنير وتُنير»[٤]. ورجوعاً إلى فكرة «الرّسوم التّزيينيّة»، كتبَ أحد شرّاح رامبو، وهو نفسه إنجليزيّ، عَنينا ڤيرنون فيليپ أندزوود Vernon Philip Underwood، أنّ التّعبيرَين «painted plates» و«coloured plates» إنّما يعنيان «أطباقاً مزيَّنة برسوم»[٥] (ولنتذكّر أنّ تعبير «الصّحون المزيَّنة برسوم» يظهر لدى رامبو في قصيدته الموزونة والمُبكّرة «في الحانة الخضراء» مستدخَلاً في مشهد طريف

---

(١) يقدّم أندريه غويو عرضاً شاملاً لهذا الجدل في كتابه: «شعريّة الشّذرة - دراسة في «إشراقات»»:
André Guyaux, *Poétique du fragment - Essais sur* Illuminations *de Rimbaud*, éd. La Baconnière, Neuchâtel, 1985.

(٢) Ibid., p.243.

(٣) أنظرْ ترجمته، عن الإنجليزيّة، لصفحات من شعر رامبو في مجلّة «فراديس»، العدد المزدوج ٦/ ٧، الصّادر في ١٩٩٣.

(٤) A. Guyaux, op. cit., même page.

(٥) Cité par A. Guyaux, op. cit., même page.

ومُعامَل كحاجة استعماليّة محض). إنّ الشرّاح القائلين بركاكة معنى «الرّسوم التّزيينيّة» يفكّرون بالمفردة «إشراقة» بعيداً عن تراث «الإشراقيّين» الباطنيّ، ويتعاملون وإيّاها حسب معناها الحرفيّ الدّقيق: «رؤية تدوم لحظة وتتلاشى، تاركةً في الفكر أثرها العميق»، كما عرّفها برونيل في حاشيته لـ «أزهار» («إشراقات») في نشرته لآثار رامبو. وهو نفسه كتبَ بصدد العنوان: «يتعلّق الأمر بالنّسبة إلى رامبو بالتّصرف كمثْل إله فاطِر وباقتراح إعادة صنع العالَم. وبينَ العناوين التي يعتقد ڤرلين أنّه يتذكّرها [عن رامبو]، إذا كان العنوان «painted plates» أو «coloured plates» يبدو فقيراً وغير معبِّر، فإنّ عنوان «إشراقات» يبدو بالمقابل موفَّقاً تماماً. لا فحسب لأنّه يذهب أبعد من «رؤى» الرّائي ويحتفي بالنّفاذ إلى نور، وإنْ يكن متقطّعاً، بل كذلك لأنّه يُذّكر باستحداث النّور في «سفْر التّكوين» عندما يقول اللّه: «فليكن نورٌ!». إنّ الشّاعر-الفاطر يريد هو أيضاً أن يخلق النّور»[١]. وبالفعل، ينبغي أن يكون المرء ساهياً حقّاً حتّى لا يلاحظ ما في «إشراقات» من انتشارات باذخة ومتواترة للنّور والشّروق والذّهب واللّمعان وما إليها. منذ البداية أخذْنا نحن بهذا الفهم لعنوان العمل. ولو كنّا على قناعة بصواب التّفكير بدلالته التّشكيليّة أو التّزيينيّة لوضعنا عنواناً مزدوجاً كما فعلنا مع قصيدة «عرفان ـ أو لعنات» في العمل نفسه، وما كان اجتراح مثل هذا العنوان سيطرح صعوبة كبيرة.

نشير أخيراً إلى اقتناعنا بما ينبّه إليه غويو في دراسته المذكورة من أنّ المفردة «إشراقة» تسمّي الحالة لا النصّ[٢]. هذا الأخير ندعوه «نصّاً» أو «قصيدة».

---

(١) P. Brunel, in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes,* Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel,, éd. Librairie générale française, coll. La Pochothèque - Le Livre de poche, Paris, 1999, p.447.

(٢) A. Guyaux, op. cit., p. 248.

بينَ العملَين

يُشير پاتريس لَورو[1] إلى فارق جوهريّ بين نبْر كلّ من «فصل في الجحيم» من جهة وقصائد رامبو الموزونة و«إشراقات» من جهة ثانية. القصائد الموزونة و«إشراقات» حافلة بالدّهشة، دهشة تتجسّد لا في المعاني فحسب بل في تواتر الأصوات التي تفيد في الفرنسيّة التعجّب والانسحار والتّنبيه والنّداء الإعجابيّ: Ah, Ô, Oh. هذه الأدوات تغيب بصورة شبْه كليّة في «فصل في الجحيم»، ويحلّ محلّها تفجّع ورثاء وحيرة، كأنّ الجديد أو غير المسموع من قبل وخيمياء الكلمة قد ارتطَما في هذا العمل بحدثٍ أو انكسارٍ لا يقول لنا رامبو ما هو، وإنْ كانت سيرته تشي به، هي وبعض التّلميحات والصّوَر الدّالّة. حدث أو انكسار ما، ينبغي بالطّبع اعتباره متعدّد المصادر وعدم اختزاله إلى إحباط واحد، فشل علاقته بڤرلين مثلاً، يدفع الشّاعر إلى اليأس من كلّ مغامرته الأدبيّة التي كان يحسب أنّها ستمكّنه من العثور على ما يدعوه هو نفسه «الموضع والصّيغة» («متسكّعان»، «إشراقات»). والأمر يُسْلمنا إلى احتمالَين اثنين: فإذا كان «فصل في الجحيم» قد كُتبَ، كما كان الاعتقاد سائداً، بعد «إشراقات»، فهذا يعني أنّ هذا الحدث الأليم ربّما كان هو ما أبعدَ رامبو عن الشّعر. أمّا إذا كانت كتابته سابقة لـ «إشراقات»، وهو الاعتقاد السّائد اليوم، فهذا يعني أنّ «فصل في الجحيم» قد وهبَ رامبو ما يكفي من التحرّر (أو «التخفّف»)، أو أنّه هو نفسه وجد لديه من بعدُ ما يكفي من القوّة ليستعيد دهشته الأولى التي تعاود انْتشارها في «إشراقات». ومهما يكن الأمر، فإنّ هذا التّعارض بين العملَين يتجلّى على مستوى الأصوات والمُعجم الشعريّ وينبث في الحقول الدّلاليّة: فحيثما تجد في «فصل في الجحيم» الشّقاء بجميع أنواعه والوحل والجنون والجريمة وألسنة النّار وميناء البؤس وما لا يمكن احتماله أو عيشه، إلخ.، تجد في «إشراقات» الحبّ والعِلم والتّناغم الجديد والحظوظ

---

(١) Patrice Loraux, "O expérience", in *Le Millénaire Rimbaud,* op. cit., p77. sq.

المُغيَّرة والأجساد المُعاد ترميمها والحنان الذي يُحرِّر من عبوديّةٍ والسّير والحركات المتسارعة والتّجاوبات الكونيّة ونشأة المدن المستقبليّة، هذا وسواه. صحيح أنّ الشّاعر يجد في بعض النّصوص ما يغريه بتصفية هذا كلّه في لحظة يأس («بَيع تصفية»)، ولكنّ «المَزاد» ينْعقد هنا في ظلّ سخرية أو دعابة غائبة غياباً شبْه كامل في «فصل في الجحيم».

تقييم شامل: لحظة رامبو وإضافته:

يشكّل عمل رامبو الشعريّ، في قصائده الموزونة كما في قصائد النّثر، وحدة متصاعدة ومتكاملة. ثمّة إحالات دائمة تمارسها القصائد والأبيات والرّموز بعضها إلى البعض الآخر، فيضيء بعضها البعض أو ينقضه أو يساهم في تطويره. وكما سيرى القارئ، فإنّ هذه الإحالات المتبادلة تمدّ الشّراح بعون كبير لفهم مقاصد رامبو في مواضع متفرّقة من عمله. وتعمل الإحالات الرّامبوية والإضاءات المتبادلة طرداً وعسكاً: فيمكن أن يعود في فترة لاحقة بعيدة نسبيّاً في الزّمن إلى هاجس قديم أو صورة قديمة ويضيف إليهما لمسة جديدة، تمارس عليهما إثراءً أو تحويلاً. كما يمكن أن يطمئنّ لكونه أنضجَ بما فيه الكفاية رمزاً ما أو دلالةً ما فيكتفي في مناسبة تالية بذكرهما أو تسميتهما. من هنا تفرض نفسها ضرورة القراءة الآفاقيّة التي تشغّل الذّاكرة إلى أبعد حدّ وتقرأ العمل ككلّ متماسك. وبهذا الالتمام للعمل على نفسه توفّر آثار رامبو صورة «حاسوب» ثريّ تتفجّر لمسة واحدة على أحد نوابضه عن إمكانات متعدّدة وتضافرات عميقة، أشبه ما تكون بـ «النّقرة على الطّبل» التي «تغيّر الحظوظ» في قصيدته «إلى عقل» («إشراقات»). هو «حاسوب» من نوع هذا الذي يرى الفيلسوف جاك درّيدا أنّ عمل الآيرلنديّ جيمس جويس James Joyce يتوفّر عليه[1].

---

(١) Cf. Jacques Derrida, *Ulysse gramophone - Deux mots pour Joyce*, Ed. Galilée, Paris, 1987.

هذه الطّبيعة المتكافلة لجميع أجزاء العمل سمحت لقرّاء رامبو، من شرّاح ونقّاد وفلاسفة، بتسمية حركيّات شكليّة أو مضمونيّة وشبكات معنويّة وإيقونيّة تخترق الأثر كلّه ويُتيح «تعقُّبها» القبض على بعض أهمّ حوافز رامبو وعناصر رؤيته الواعية وغير الواعية لنفسه[1]. من هذه الشّبكات التّصويريّة أو الدّلالات الكبرى، صورة «العامل» ouvrier التي فرضها رامبو على الشّعر، وما كانت المفردة نفسها لتُعتبَر قبله شعريّة ولا أحد يغامر بإدخالها في قصيدة. في «العامل» رأى رامبو شبيهه الحقيقيّ، مهما كان من إعلاناته المتوالية عن محبّته للكسل، وفي «الشّغيلة» لمحَ صفوف «العبيد الجدد» وطعام مَدافع الحروب الحديثة. جعلَ منهم في «الحدّاد» أبطال الحدث التّاريخيّ، وأعلن في «شعراء السّابعة» عن توقيره لهم إذ يعودون في ثياب العمل إلى القرية، وفضّل مشهد عودتهم هذا على المَشاهد الدّينيّة. وفي قصيدته «باريس تُأهَل من جديد»، رأى في عمّال «سيڤر» و«مودون» وسواهما أحد أجمل وجوه باريس المنتفضة، وفي «فكرة طيّبة للصّباح» يتوسّل ڤينوس أن تغادر العشّاق قليلاً لتعنى بالعمّال وتأتيَهم بـ «ماء الحياة».

هناك أيضاً صورة هذا «المارد» ذي الطّبيعة الشّديدة الخصوصيّة، الذي يخلع عليه رامبو صفات «الجنّيّ» génie محوّلاً إيّاها إلى سِمات إنسانيّة، بما يمنع من ترجمة الكلمة إلى «جنّيّ»، ويدفعنا إلى ترجمتها إلى «عبقريّ». هذا الكائن الذي يُصوّره رامبو حائزاً على قدرات خارقة هو عارِف ذو سلطان تحويليّ، ومخلِّص بلا هالة دينيّة ولا خرافة. يجسّد في ذاته الفتنة الخارقة والعِلم الواسع والحنان المديد، ويأتي بصيرورة حبّ وعافية، ويعمل بكونيّة تتجاوز حدود الإنسانيّ، ويسعى لتحقيق نهاية الأوهام والتّطيّرات، ويجترح «الجسد الشّائق» و«التّناغم الجديد».

---

(١) هذا ما قام به مثلاً الفيلسوف ألان باديو في العمل الجماعيّ «ألفيّة رامبو»:

Alain Badiou, "L'Interruption", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit.

ولن نتمكّن نحن، لضيق المجال، من أن نقوم بأكثر من الإشارة إلى هذا المنحى الدّراسيّ الخصب وتسمية عدد من البؤر الأساسيّة العاملة في كتابة رامبو، نشير إليها على شاكلتنا.

هناك أيضاً المرأة، التي ربّما كان رامبو هو الشّاعر الذي ترك عنها الصّورة الأكثر تعقيداً وتلوّناً وعمقاً، آخِذاً إيّاها في وجوهها المتعدّدة، وجه الأمّ القاسية («شعراء السّابعة»)، والأمّ المهجورة من لدن بعلها والتي يُعيرها الشّاعر كآبة النّهر بُعيدَ غياب الشّمس («ذاكرة»)، وابنة الجيران الصّبيّة اللاّعبة («شعراء السّابعة»)، و«الفتاة الآسرة الحركات» («رواية»)، والنّادلة المرِحة الطّامعة بقُبلة («الماكرة»)، وصاحبة اللّمسات الحَنون المُنعشة للكيان («المفلّيتان») والمعشوقة الهاربة («ردود نينا القاطعات»)، وأخت الرّوح البعيدة المنال (القصيدة نفسها و«الأخوات المُحسنات»)، ومناضِلة «الكومونة» وعاملة العصر الحديث («يَدا جان-ماري» و«باريس تُأهَل من جديد»)، والفتاة المُترهبِنة المُصادَرة منها رغبتها («المَناوَلات الأولى»)، و«العذراء الحمقاء» التي يدفعها غموض «البعل الجهنّميّ» وشرطها التّاريخيّ نفسه إلى الهذيان والمازوخيّة والجنون («فصل في الجحيم»)، ورفيقة النّزهات السّوداويّة («عمّال» وسواها في «إشراقات»)، والمليكة المتوّجة نهاراً بأكمله هو ولا شكّ نهار تحقيق للرّغبة ول «إشباعها الجوهريّ» («ملوكيّة»، إشراقات»)، و«مصّاصة الدّماء» التي تمارس فعلَ غواية وإخصاء («حالة ضِيق»، «إشراقات»)، وهيلانة الغامضة التي تفرض سِحرها بعدَ المرور باختبار «التّأثيرات الباردة» («عالَم شائق»، «إشراقات»). ذهبَ رامبو في استكناه وجوه المرأة أو وجودها أبعدَ ممّا فعلَ بودلير الذي كانت الرّغبة مسكونة لديه بالإثم، في حين عملَ رامبو على إلغاء الإثم وإزالة الشّعور بالخطيئة الأصليّة. أحبّ في المرأة سيولتها، طبيعتها النّسغيّة، وصوّرَ إلاهات العالم القديم سابحاتٍ في بيئتهنّ الغابيّة-المائيّة، ورأى في طمث المرأة علامة خصوبة أعارها للأرض التي نظر إليها هي أيضاً كجسد امرأة («الشّمس والجسد»). كما قلبَ منظور الثّنائيّ العشقيّ أو مثنويّ الذّكر والأنثى، وبدلَ النّظرة القديمة أو الشّائعة التي ترى في المرأة حاملة للرّجل، صّورَ هو الرّجل حاملاً لهواها ومتكبّداً إيّاه كمأساة أو عذاب حقيقيّ («الأخوات المُحسِنات»). في القصيدة نفسها يصّور المرأة «عمياء غير مستيقظة ببؤبؤين مَديدَين» ويُذكّر بـ «الفظاظات

المتكبِّدة [من لدنها] بالأمس» (مهانة شرطها التّاريخيّ). ثمّ إذْ ينعتها، في النصّ نفسه، بـ «كذْسة أحشاء»، فلا لكي يقدّم صورة حاطّة عن جسد المرأة، بل بالعكس ليُشير إلى معطوبيّته وانجراحه وهشاشته.

بين شبكات الصّوَر العميقة الدّلالة يشير ألان باديو في دراسته المذكورة إلى تلميح رامبو إلى «الذّبابةِ الثّملةِ في مبْوَلةِ النُّزلِ، عاشقةِ زهرِ لسانِ الثّورِ، التي يُذيبها شعاع» («خيمياء الكلمة»، «فصل في الجحيم»)، وإلى تشبيه رامبو للحرف الأوّل من الأبجديّة اللاّتينيّة («A») بـ «البطن الأسوَد لذُباباتٍ ألِقة / تطنُّ حولِ نتاناتٍ فظيعة» («حروف العلّة»). هناك أيضاً «المائة ذبابة قذرة» التي تبعث حوله، هو العطشان الجائع، «طنينها الصّارخ» في «أغنية البُرج الأعلى». كما يتذكّر رامبو في كنائس «المُناوَلات الأولى»: «ذباباً تفوحُ منهُ رائحةُ الإصطبلاتِ والنّزْل / يظلّ يلتهم شمعَ الأرضيّة المُشمَّسة». وفي «شعراء السّابعة» يصوّر الصبيّ رفاقه («ألاّفه الوحيدين») كما يأتي: «بؤساءُ هُم، عاريةٌ جباههم، أعيُنُهم منسفِحةٌ على الخدَّين / ويُخفونَ أصابعَهم النّاحلةَ المُصْفَرّةَ أو المُسْوَدَّةَ من أثر الوحْل / تحتَ ثيابٍ باليةٍ تنبعث منها رائحةُ غائط». وقريب من هذا موقف الصّبيّ المتحدِّث عنه في القصيدة ذاتها (رامبو نفسه)، الذي يعتصم في «نداوة بيت الرّاحة»، حيث يروح «يُفكّرُ، بِدِعَةٍ، مُرهِفاً منخرَيه». بيت يتّخذ كاملَ دلالته إذا ما نحن تذكّرنا أنّ هذه واحدة من وسائل الصّبيّ في الهرب من حصار المنزل العائليّ وصرامة الأمّ. والنّبرة الوجوديّة نفسها نجدها في تصوير مخاوف الفتاة المُترهبِنة عشيّة تخرُّجها في دروس التّعليم الدّينيّ في «المُناوَلات الأولى»: ففي اللّيلة الحاسمة تلك، التي يتجلّى فيها يسوع لخيالها الحالِم المؤرَّق، تكتنفها اضطرابات وحمّى عالية وتكون «أمضتْ ليلتها المقدَّسة في بيتِ راحة». هذه المعالجات ينبغي عدم الاستهانة بها ولا عزْوها إلى رغبة بسيطة من لدن الشّاعر في اجتذاب القصيدة إلى مجال المدنَّس، رغبة قد تكون مدفوعة بإرادة تحطيم مهابة القصيدة الكلاسيكيّة والرقّة المفرطة التي تميّز الشّعر الرّومنطيقيّ. في كتابات بعض المتصوّفة ورهابنة الصّحراء نجد أيضاً هذا الانهمام بامتحان الجسد

وبموضوعات القذارة والتلوّث[١]. إنّ رامبو يدشّن هنا، كما يُذكّر به باديو، معالجة أدبيّة ستنتشر بصورة باذخة في كتابات صامويل بيكيت Samuel Beckett وجان جينيه Jean Genet وآخرين من كتّاب القرن العشرين. بارتداده إلى عفنه أو عفن العالَم، واختراقه عوالم النّجاسة، وبإبرامه ما يدعوه رانسيَير[٢] «التّحالف مع البلاهة»، بلاهة «الرّفيقة المتسوّلة» و«الطّفلة المسْخ» في «عِبارات» («إشراقات»)، وبلاهة رفاقه الصّبْية «المنسفحة عيونهم على الخدّين» في «شعراء السّابعة»، يجرّب الكائن الرّامبويّ إمكان تساميه ويصبو إلى شيء من القداسة. إنّه يُقيم فردوسه العائمة على الأنقاض، أو، بتعبير باديو، «جنّة عذْنٍ من نجاسة وماء أسوَد، من الوحل والبول»[٣]. وحْل يقول هو نفسه في «ذاكرة» إنّه عالق فيه، عاجز عن الاختيار وتحديد مَساره: «قاربي واقفٌ أبداً بسلسلتهِ المجذوبة / في قلبِ هذه العينِ من ماءٍ بلا ضفافٍ ـ في أيِّ وحل؟». كما توقفنا عبارة من «خيمياء الكلمة» («فصل في الجحيم») على هذه العلاقة الحميمة التي يراها باديو بين الرّغبة السّوداء أو الواقع الأسوَد ونور الكينونة: «كنتُ أتجرجرُ في الأزقّةِ العطِنةِ، ومغمضَ العينينَ أهَبُني للشّمسِ، إلاهة النّار».

هذا كلّه يقودنا إلى الحركيّات المُفارِقة، حركيّات العُدول المفاجئ واللاّقرار ونفاد الصّبر أو اللّهفة المطلقة والانقطاع والبتر التي يجد فيها باديو ما يشبه «سرّ» رامبو وأساس امتحانه الكيانيّ والشّعريّ. يشقّ «المركب السّكران» خضمّ البحر الهائج ويحقّق رؤى عجيبة ثمّ، بلا سابق تمهيد، ينكفئ ويشعر بالحنين إلى مشهد بدئيّ بالغ الفقر، مشهد البرْكة والمركب الورقيّ الذي يدفعه على سطحها طفلٌ محزون. وفي «ما تعني لنا يا قلبي؟»،

(١) Cf. à ce propos J. Rancière, op. cit., p.31. Cf. également Michel de Certeau, "L'institution de la pourriture: Luder", in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, folio/essais, Gallimard, 1987.

(٢) J. Rancière, op. cit., p. 32.

(٣) A. Badiou, op. cit., p. 145.

يتكلّم على «دوّاماتِ النّار الغَضوب» و«سيول النّيران» «ومسيرة منتقمة تحتلّ كلَّ شيء»، وعن «براكين تندلع وأوقيانوس يُدَكّ»، وعن «سود مجهولينَ» يدعوهم هو إلى «المضيّ». ثمّ، فجأةً أيضاً، نرى إليه وهو يُعلن: «يا للشّقاءِ! أُحسّ بي مرتجفاً، الأرضُ العتيقة/ [تنطبقُ] عليَّ رويداً رويداً! الأرضُ تذوب»، قبل أن يستعيد صحوه ويقرّر: «وما هذا بذي بالٍ. إنّني هنا. دائماً هنا». في «ذاكرة» أيضاً، يشبّه جريان النّهر بـ «رفيف الملائكة» ثم» يُصحّح: «بل هو تيّار الذّهب في مسير»، مُحبِطاً على هذه الشّاكلة إمكان المرجعيّة العُلويّة بمُحايَثة ماديّة. في «فصل في الجحيم»، هذا العمل «المعدول» دون انقطاع، تتلاحق «سينات» المستقبل: «بأعضاءٍ فولاذيّةٍ وبَشرةٍ داكنةٍ وعينٍ غضبى سأعود: من قناعي سيَعدّونني من عرْقٍ قويّ. سأحوز ذهباً: سأكون عاطلاً وفظّاً. (...) سأتدخّل في شؤون السّياسة. سَأنالُ خلاصي»، ثمّ يفاجئنا في سطور أبعدَ بالقول: «لن نُغادر. ـ لِنَستَعِدِ الطُّرُقَ التي هيَ هنا، رازحاً تحتَ رذيلتي، هذه الرّذيلة التي مَدّتْ، منذُ سنّ الرّشدِ، جذورَ عذابِها إلى جانبي». وكثيرة هي نصوص «إشراقات» التي نرى فيها إلى صاحب «خيميائيّ الكلمة» وهو يشرع بابتكار «جسدٍ شائق» أو «تناغم جديد»، ثمّ ينكفئ في مجرى محاولته ويُعلن عن انتهاء المشروع («كائن جميل»، «أزهار»، «بربريّ»، إلخ.).

هذه النّزعة اللاّ-قراريّة، هذه الـ «لا» غير الجدليّة، بتعبير باديو، التي تأتي لتُلغي وهمَ إمكانِ قولِ العالَم بكامل شفافيّته، والتي ترينا «نثر العالم» وهو يهدّد الحضور ويجعل الحضورات حبلى أبداً بالغيابات الأكثر صعقاً وإفجاعاً، هذه النّزعة ترتبط بالزّوج المتعارض، زوج الصّبر ونفاده لدى رامبو. فهذا الذي وضعَ أربع قصائد تحت العنوان الشّامل والبعيد الدّلالة: «أعياد الصّبر»، نراه يجمع في أُولاها بين «الصّبر» و«السّأم» («أعلام نوّار»)، ويصرّح في الثّانية: «ذقتُ من الصّبر / ما لنْ أنسى» («أغنية البُرج الأعلى»)، ويقرّر في الثّالثة: «أنْ نعلمَ ونصطبرَ / لهوَ عذابٌ أكيد» («الأبديّة»). ذلك أنّ العِلم بالشّيء أو معرفته ينبغي في نظره أن يتحوّل على الفور إلى قدرة إنجازيّة وإلى

سلطانِ تحويل. ومع أنّه يكتب في نهاية «فصل في الجحيم»: «مسلّحينَ بصبرٍ لاهبٍ، سنلجُ المدنَ الرّائعة» («وداع»)، فهو لا ينفكّ يعرب عن نفاد صبره أمام العِلم الذي يجد هو أنّه «لا يسير بالسّرعة التي تناسبنا» («المستحيل»، «فصل في الجحيم»). ثمّ إنّ النّعت «لاهب» نفسه يبدو لنا متعارضاً مع «الصّبر». وفي الحقيقة، فإنّنا نجد مفردتَي «السّرعة» و«الوثب» وما ينخرط في حقليهما الدّلاليَّين بين المفردات الأكثر تواتراً في عمل رامبو. هوذا يكتب في «فصل في الجحيم»: «جريمةً بسرعة، لأسقط في العدم، بجريرةِ ناموس البشر»؛ «بسرعةٍ! هل من حيَواتٍ أُخرى؟»؛ «آه! أسرِعَ، أسرِعَ قليلاً؛ هناكَ، أبعدَ من اللّيل»؛ «لو صارَ [فكري] منذُ هذه اللّحظةِ دائمَ اليقظةِ، فسرعانَ ما سنُدركَ الحقيقة»، و«على الفورِ املأْ مقاصيرَ السّيداتِ برَملِ اليواقيتِ الحارق»؛ وفي «عبقريّ» («إشراقات»): «يا لَسرعتهِ المُرعبةِ في إكمالِ الصَّورِ والأفعال». أمّا عن «الوثبة» فنقرأ، في «فصل في الجحيم» أيضاً: «إنّني أهدي أيّة صورةٍ سماويّةٍ وثباتٍ نحوَ الكمال»؛ «الوثبة الصّامتة للحيَوانِ المفترس»؛ «السُّعاراتُ والجنونُ وألوانُ الفجورِ، هذه التي أعرفُ جميعَ وثباتِها»؛ وفي «إشراقات»: «جميعُ الأساطيرِ تَجُولُ، والوثباتُ تتزاحمُ في البَلْدات» («مدن ـ II)؛ «تطبيقاتُ الحِسابِ ووثباتُ التّناغُم الذي لم يُسمَع بمِثلهِ من قبل» («بَيع تصفية»)؛ «اليقظةُ المتآخيةُ لجميع الطّاقاتِ الإنشاديّةِ والأوركستراليّةِ وتطبيقاتِها الفوريّة»، (النصّ نفسه)؛ يا لَوثْبة مَلَكاتنا» («عبقريّ»)؛ «نقرةٌ من إصبعكَ على الطّبلِ تُحرّرُ جميعَ الأصواتِ ويبدأُ التّناغمُ الجديد / خطوةٌ منكَ وينهضُ الرّجالُ الجُددُ ويشرعونَ بالسّير» («إلى عقل»)؛ «لا نقدرُ أنْ نقبضَ على هذه الأبديّةِ على الفور» («صبيحة سكْر»)؛ «بقفزة واحدة نأتي إلى الخشبة» («رسالة الرّائي الثّانية»). هذه الوعود بتحويل فوريّ وهذه الشّكوى من عدم التمكّن من القبض على الأبديّة في وثبة واحدة والبرَم ببطء العِلم، والشّعور بالانهيار السّياسيّ المطلَق حالَ انسحاق «كومونة باريس»، هذا كلّه يشي بطبيعة رامبو: كان يصبو إلى تجاوز يتمّ بسرعة البرق ويهفو إلى القصيدة التي تقول دفعة واحدة جميع القصائد. ومن حسن حظّنا أنّ شعوره المتكرّر

باستحالة ذلك جعله يُعيد المحاولة غير مرّة، مازجاً على هذا النّحو، في صيغة مُفارِقة، بين الصّبر ونفاده، بين الحاجة إلى الفوريّة وإرادة العمل. كما دفعه ظمؤه للمطلق وللقصيدة الكليّة إلى الطّلوع كلّ مرّة بقصيدة تتجاوز سابقاتها من بعيد. سوى أنّ اللّحظة تأتي، كما يعبّر ألان باديو، التي يفرض فيها القرار نفسه ويرتسم على خلفيّة اللاّقرار هذه. اللّحظة التي ينقلب فيها نفاد الصّبر على نفسه ويتحوّل إلى نفاد صبرٍ... من عدم الصّبر (كما نقول: ملل من الملل). آنئذٍ ـ وكم في هذا من السّخرية المُرّة! ـ يكون كلّ حلّ مناسباً، خصوصاً أهوَن الحلول. يرى باديو أنّ رامبو، بمواجهة الإنجاز الفوريّ المتعذّر، اختار عدم الإنجاز، وكالثّوريّين المتعبَين غادر الشّعر (الذي اعتبرَه هو، في «فصل في الجحيم» «إحدى حماقاته»)، غادره إلى الحياة الغفْل وإلى التّجارة، في نوع من محاولة للقيام بما يمكن القيام به أو لإنقاذ ما يمكن إنقاذه[1]. لم تكن هذه انعطافة مفاجئة ولا قراراً مضاداً مرتجَلاً، بقدر ما هي تحقّق لخطر الانقطاع والانبتار الذي كان مشروع رامبو الحياتيّ والشّعريّ يحمله بالأصل. لهذا الباعث يُعلن الفيلسوف عن تفضيله (وتدفعه أمانته الفكريّة إلى التّأكيد على أنّه يقوم بذلك كفيلسوف لا كشاعر)، تفضيله أنموذج مالارمه الذي يقبض على «الأبديّة» بفعلِ عملٍ صابر مستأنَف كلَّ يوم. لا ندري إذا كان ممكناً، من وجهة نظر الشّعر، الاختيار بين الأنموذجين الرّفيعين هذين، وباديو نفسه، عندما يرجع بالمسألة إلى ساحة الشّعر، يُعيد صياغة المقارنة كما يأتي: «من ناحية رامبو، هناك السّحر اللاّ يُضاهى المتلاشي. ومن ناحية مالارمه، هناك السّيرورة التي في ختامها تسطع الفكرة. أنْ نحبّ القصيدة هو أنْ نحبّ التمكّن من عدم الاختيار [بين الأنموذجَين]»[2]. وهو يعترف لرامبو بعبقريّة تتمثّل في صياغة نفاد الصّبر و«تعليق ما لا قرار له»، نفاد صبر ولا-قرار لا يرى هو فيهما «مزاجاً شخصيّاً

(١) Ibid., p151-152.

(٢) Ibid., p153.

ولا علامة على هستيريّة»، بل «مقولة فكريّة» و«إيماءة ثقافيّة تقوم على عدم الاكتفاء بالفعل المحدود»[1]. وعليه، فالمسألة قد لا تكون مسألة اختيار بقدر ما هي مسألة تكوين روحيّ وشاكلة كيانيّة. هناك، من جهة، شعراء المُسارَعة في القول الشّعريّ، يقبضون على حقيقة وجَمال شعريَّين كبيرَين بمجهود لاهب وموجز في الزّمن (جون كيتس، لوتريامون، غيورغ تراكل، ورامبو نفسه، وآخرون). ومن جهة ثانية، هناك شعراء الصّبر والأعمال المستأنَفة (شكسپير، ريلكه، مالارمه نفسه، وسواهم). ولكلّ من الأنموذجَين بالطّبع نُسَخُه السلبيّة ومزيَّفوه: شعراء وجيزو الأعمال عن كسل وبلا عمق، وآخرون تفصح ضخامة إنتاجهم الكميّة عن تكرار وعدم تجدُّد.

ينبغي الإشارة أخيراً إلى ما ستلزم دراسات كاملة للإحاطة به: تجديد رامبو لعمل الأواليّات البلاغيّة والإنشاء اللّغويّ للقصيدة. من ابتكاراته في هذا المضمار، يذكر ميشيل دوغي[2] تعميمه «البدليّة» على صعيد المفردات مثلما على صعيد العبارات، فلا يكون للفعل فاعل واحد ولا مفعول واحد، بل تتعدّد العناصر وتتراكم الأُطُر المَرجعيّة. ولا يهمّ رامبو، وهذا تجديد آخر، أن يكون بعض هذه الفواعل أو المفاعيل عائداً إلى مجال التّشخيص والبعض الآخر منتمياً إلى المجرّدات، أو أن يكون بعضها معامَلاً على التّعريف والبعض الآخر على التّنكير، فهذه الفواصل المنطقيّة هي لديه نافلة أو لاغية. هناك أيضاً تجميع الصّفات في سلسلة بعد تقديم الموصوفات في سلسلة أولى، والمعنى أو السّياق هو الذي يحدّد عائديّة النّعت الصّحيح إلى منعوته الصّحيح. يرافق هذا تلاعب بالضّمائر من فرديّة وجمعيّة، مذكّرة ومؤنّثة، وتوظيف أسماء أعلام بعضها غفل (ميشيل وكريستين مثلاً، في القصيدة الحاملة هذين الإسمين عنواناً)، وهذا ممّا يُنعش التّأويل ويحيطه في الأوان ذاته بصعوبة بالغة، بل يقود في حالة رامبو إلى ما يدعوه دوغي «التّأويل غير

(١) Ibid., p149. et 152.

(٢) Michel Deguy, "Dévotion", in *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit., p 48 sq.

المتناهي»، وهو ما ينبغي تحاشي الوقوع في حبائله (ولنا إلى هذا عودة). وعلى وجه العموم، فإنّ رامبو يعمل بأواليّات تُخالف ما تعارفَ عليه الشّعر والنّقد. لقد انشغل منظّرو فنّ الشّعر في العقود السّابقة بما دعاه جان كوهين Jean Cohen «الانزياح» écart، من منظور يرى أنّ الشّعر يستمدّ خصوصيّته من مفارقته في لحظات معيّنة للقاعدة أو الشّيفرة اللّغوية المتعاقَد عليها من قِبل المتكلّمين. دوغي يرى أنّ رامبو يجعل بالعكس من الانزياح هو القاعدة.

إختراع رامبو للبيت الحرّ الحديث وتأسيسه لقصيدة النّثر:

إلى هذه الإضافات الحاسمة التي جاء بها رامبو للشّعر الحديث، والتي أشرنا إلى بعضها فحسب، ينبغي أن نؤكّد على إضافتين أُخرَيين لهما أهميّة كبرى في تاريخ الأدب. يجهل الكثير من القرّاء غير المحيطين بتطّور الأشكال الشعريّة في تاريخ الشّعر الفرنسيّ أنّ هذا الشّعر، ومن ورائه الشّعر العالميّ نفسه، يدينان لرامبو باختراعَين أساسيّين ما فتئ يغتذي منهما شعراء العالَم.

إنّ للأبيات المنطلقة التي تتكوّن منها «حركة Mouvement» و«بحريّة Marine» في «إشراقات» أهميّة تاريخيّة في شكل القصيدة المكتوبة بالفرنسيّة، وبعدوى منها في لغات أُخرى عديدة. بلا تفكير كما يبدو، ومن دون أن يزعم اجتراح شكلٍ جديد، فصلَ رامبو على مدى السّطور عبارات موقَّعة (من الإيقاع) لا يتقيّد فيها بعدد ثابت للمقاطع الصّوتيّة (وعَروض الشّعر الفرنسيّ مَقاطعيّة لا تفعيليّة) وبلا قوافٍ. كان البيت الحرّ التقليديّ (أبيات غير ثابتة عدد المقاطع ولكنْ مقفّاة) ممارَساً منذ عقود، من لدن لافونتين La Fontaine مثلاً. مع قصيدة رامبو هذه، ولدَ البيت الحرّ vers libre، بمعناه الحديث. وإذا أمكن المقارنة مع عَروض الشّعر العربيّ من أجل الإيضاح، أمكن القول إنّ البيت الحرّ التقليديّ مشابه للبيت السّيابيّ، والبيت الحرّ الحديث قريب من البيت الماغوطيّ، لكنّ مثل هذه المقارنة تبقى محدودة الأثر، لأنّ عَروض الشّعر الفرنسيّ مَقاطعيّة كما ذكرنا، وعروض الشّعر العربيّ تفعيليّة. وما إن نُشرت القصيدتان ضمن الطّبعة

الكاملة الأولى لـ «إشراقات» في ١٨٨٦ حتّى سارعَ غوستاف كان Gustave Kahn إلى الكتابة بهذا الشكل الجديد الذي سيُجذرّه ويُشيعه في الفرنسيّة شعراء آخرون، يقف في أوّلهم جول لافورغ Jules Laforgue في أشعاره الأخيرة، وغيّوم أپولينير Guillaume Apollinaire وبليز سندرارس Blaise Cendrars في الغالبيّة العظمى لأشعارهما.

التدخّل الحاسم الثّاني لرامبو يتمثّل في ترسيخ قصيدة النّثر، أو تأسيسها بالمعنى نفسه الذي يُقال فيه إنّ القدّيس بولس أسّس المسيحيّة وأرسى قواعدها بعدما كان يسوع بادئها. كان أوّل مَن كتبَ قصيدة نثر (بعدما أرهصَ بها نثر روسو Rousseau وشاتوبريان Chateaubriand وآخرين) هو ألْوِيزْيُوس برتران Aloysius Bertrand في مجموعته الشّعريّة «غاسپار اللّيل» *Gaspard de la nuit* التي كتبها في ١٨٣٠ ونُشرتْ في ١٨٤٢، أي بعد وفاته. والعمل الثّاني الذي سيتبّنى قصيدة النّثر هو «سوَيداء باريس - قصائد نثر صغيرة» *Spleen de Paris - Petits poèmes en prose* لـشـارل بـودلـيـر Charles Baudelaire، ويضمّ قصائد كتبها الشّاعر بين ١٨٥٥ و١٨٦٤ ونشر بعضها في المجلاّت الأدبيّة، وظهرت القصائد الباقية بعد وفاته. لكنّ ما يُجمِع عليه مؤرّخو قصيدة النّثر هو أنّ قصائد برتران كانت ما تزال (وهذا أمر طبيعيّ نظراً لتاريخ كتابتها ولكونها أوّل محاولة «منهجيّة» في هذا الاتّجاه) مفرطة الغنائيّة وشديدة اللّصوق بالرّومنطيقيّة، ويسودها انتظام قريب من القصيدة الموزونة، فهي تقع في الغالب في ستّة مقاطع هي ستّ عبارات طويلة يشيع بينها توازٍ هندسيّ وثوابت شكليّة. قصائد نثر بودلير، من ناحيتها، يهيمن عليها السّرد والاتّساق، فهو نفسه أرادها، كما كتب في تقديمه لها، قريبة من «حركات الرّوح وتموّجات الخاطر». في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» يحقّق رامبو قفزات متوالية وهائلة المَدى ستخطّ لقصيدة النّثر مسارها المتعدّد الذي سيفيد منه شعراء القرن العشرين أيّما فائدة. سيصبح السّرد لديه سرداً ماكراً، مبتوراً عن معرفة، حافلاً بالثّغرات الضّروريّة، وهذا هو ما سينتصر لدى ماكس جاكوب Max Jacob. وسيغدو الوصف لديه ملغوماً على الدّوام بتفاصيل

خياليّة وتدخّلات متواترة للوعي النّقديّ، وهذا درس سيتمسّك به فرانسيس بونج Francis Ponge بقوّة. وسيختلط عنده السّرد والغناء ويشكّلان نافذة مزدوجة على الفضاء الجوّانيّ، بصورة تبشّر بهنري ميشو Henri Michaux. وسيتلاحم عنده الغناء والفكر، والتّجريد والتّشخيص، بشاكلة يدين لها رنيه شار René Char بقدر كبير.

وفي هذا كلّه تُعرب مسيرة رامبو منذ بداياتها حتّى آخِر صفحة من «إشراقات» عن تطوّر منسجم وتثوير واعٍ لشكل القصيدة: بدأ بتعميم ما يدعى في العربيّة «تضميناً» (enjambement externe, rejet) فألغى وحدة البيت أو البيتين وأقام وحدة «السّتروفة» أو الفقرة الشعريّة، وصولاً إلى وحدة القصيدة؛ وأدخلَ على البيت الموزون نشازات أو زحافات محسوبة، ثمّ أطلقه من كلا وزنه الثّابت وقافيته؛ ثمّ رسّخ قصيدة النّثر، وهذه نفسه تجاوَزها، على ما يرى النّاقد أندريه غويو إلى «شعريّة الشّذرة» poétique du fragment[1]، هذا العمل البالغ الوجازة الذي لا يعنى بتقديم نصّ متماسك ومنغلق على ذاته بقدر ما يستهدف تسجيلَ التماعِ لحظة، وما يكون هذا إن لم يكن جوهر «الإشراقة» نفسه؟

أسطورة القراءات:

مثلما بات كلّ ما يتعلّق برامبو محاطاً بالأسطورة، فإنّ البعض تساءل بسذاجة أو بتشكيك: أنّى لرامبو أن يكون حقّق في هذا العمر الوجيز مثل هذا العدد الهائل من القراءات التي تشي بها كثافة عمله وسعة إحالاته المعرفيّة الضمنيّة، أي داخل قصائده؟ هنا، لا أفضل في اعتقادنا من التفكير مثل الفيلسوف جاك رانسيَير[2]، في أنّ المسألة ينبغي النّظر إليها بصورة أكثر موضوعيّة. حتّى يفيد رامبو خير إفادة من أعمال السّابقين ويستشرف المسار

(١) A. Guyaux, op. cit.

(٢) J. Rancière, op. cit., p.21 sq.

الذي سيّخذه فكر عصره، لم يكن عليه أن يقرأ المكتبة الكونيّة بكاملها، ثمّ إنّ عمراً كاملاً بل أعماراً عديدة لا تكفي لقراءتها. وقد نكون مجبرين على الاعتقاد بأنّ رامبو قد عرفَ أن يختار ما يقرأ، أي أن يمارس قراءة انتقائيّة وتكثيفيّة. منذ سنوات الدّراسة أعرب عن ولعه البالغ بكتب كبار الإغريق واللاّتين، التراجيديّين منهم والهزليّين. عنايته بقراءة كوميديا «الطّيور» لأرسطوفان، التي ترك عنها أحد زملاءه في الدّراسة شهادة وافية، ترينا كيف كان ما يشكّل لزملائه مغبراً بسيطاً إلى امتحانات نهاية العام الدّراسيّ كان يتحوّل لدى رامبو إلى مشغلة وإلى عنصر فريد يتشبّث هو به كالمتشبّث بوسيلة إنقاذ أو حبل نجاة. آثار شكسپير وغوته كانت بين اهتماماته أيضاً. أحاط بشِعر سابقيه ومُعاصريه، وترينا «رسالتا الرّائي» والبُعد النقديّ الضمنيّ في أشعاره كيف أنّه كان يُلقي على هذا التّراث كلّه نظرة فاحصة ولا يقرأه بعين المندهش العاجز عن المفاضلة والنّقد. مفكّرو عصره مكّنوه هم أيضاً من استقراء فكر المستقبل الذي كان قد بدأ التأسّس في زمنه. ثمّ إنّ رامبو ولدَ في حقبة مفصليّة أدرك هو خطورتها. بدايات الاستعمار وبدايات الرأسماليّة وبدايات الانفتاح الأنثروبولوجيّ على العالَم المحيط وبدايات علوم الطّبيعة بالمعنى الحديث للكلمة، وبدايات الثّورات الكبرى، أي بكلمة واحدة: بدايات الحداثة، هذا هو ما كانه عصر رامبو، الذي عرف هو أن يلمس نوابضه الكبرى. وقد تكون العبقريّة هي هذا: لا استنزال المعاني من السّماء، بل تكريس الجهد المضني والفعّال لما هو كفيل بتحقيق كشوف كبيرة حول مستقبل العالَم والفكر. بين الأحداث أيضاً، عرفَ أن يشخّص المسار الأكثر انسجاماً ونظرته الإنسانية: مكّنته «كومونة» باريس من أن يلتقط نشيد العبيد الجدد، وخلافاً لهوغو الذي راحَ، بعد سحق الكومونة، يدعو إلى المصالحة، انحاز رامبو للعمّال، الذين كان يعرف أنّهم سيكونون مسحوقين أبداً، ولكنّ صوتهم هو الذي يعبّر عن مفهومه الخاصّ للعدالة. المدن أيضاً، التي راح يجتازها كمثل كتُب، استطاع أن يستشرف مستقبلها العمرانيّ والبشريّ، وأن يسمّي الأساس المعتلّ الذي ستقوم عليه مدن المستقبل التي

يرسم في «إشراقات» تصميم عددٍ منها. هكذا، بدل العمل بمفهوم معاصرنا بورخيس Borges عن لا نهائيّة المكتبة الكونيّة، عملَ رامبو بدأب باحث آركيولوجيّ يذهب في طبقات المعرفة إلى أكثرها خصوبةً ووعداً.

ومثلما كتب رانسيَير، فحتّى يحيط رامبو بمستجدّات عصره ويستكنه اتّجاهها العميق، كان يكفيه، إلى جانب معرفته الشّعرية التي تمتدّ بعيداً في الزّمن، أن يطّلع على أفكار عصره الاشتراكيّة والطّوباويّة، وأن يكوّن لنفسه فكرة عن التّطوّرات العلميّة والاستكشافات الطبيعيّة، وهذا ما كانت تمدّ به مجلّة «الدكّان الغرائبيّ *Le Magasin Pittoresque*» ، وأن يقرأ أو يشاهد عدداً من المسرحيّات الترفيهيّة، وأن يعرف الموسيقى الجديدة ووضعيّة المرأة وتوسّع شبكات سكك الحديد، ويرصد ما تعرضه المتاحف والمعارض الكبرى بباريس ولندن من اختراعات علميّة ومستحدثات فنيّة. وهذا كلّه قام به رامبو بنباهة استثنائيّة، من نوع هذه النّباهة التي، كما يعبّر رانسيَير، «تُدخل العصر في ترتيب القصيدة»[1]. وكما كتبَ رانسيَير أيضاً، فينبغي الانتباه إلى أنّ رامبو «لا يصف مَشهداً مدينيّاً ولا يشرح نظريّة اجتماعيّة، بل يقوم بشيء آخر: يكتب عصرَه. يثبّت علاماته ورموزه. (...) وما يصبو إليه في الواقع هو استباق عصره. يزعم هو أنّه يهبه ما ينقصه ليُنجز مشروع الجسد الرّائع الجديد، أي لساناً: لغة المستقبل، لغة الجسد الكامل، لغة جماعة الطّاقات المحتشدة، [ما يدعوه رامبو نفسه في «عبقريّ»، «إشراقات»]: «الأصوات وقد رُمِّمَتْ، اليقظة المتآخية لجميع الطّاقاتِ الإنشاديّةِ والأوركستراليّةِ وتطبيقاتِها الفوريّة»[2]». وهو أيضاً ما يدعوه الفيلسوف نفسه «العصيان اللّغويّ» الذي عمدَ إليه رامبو، عصيانه داخل اللّغة الذي به أحدثَ «انتفاضته المنطقيّة»[3].

---

(١) Ibid., p.22.

(٢) Ibid., p.25.

(٣) Ibid., p.40-41.

بإيجاز، هوذا شاعر ألفى نفسه في قلب مخاض الإنسانيّة الجديدة التي ستولد من التقدّم العلميّ والتّكنولوجيّ والزّحف الاستعماريّ فأصرّ على فهم كلّ شيء (كان ڤرلين ينعته بـ «الكلّيّ الفضول») وألقى نظرة أسف على عالَم يتقدّم في الاتّجاه الخاطئ ويسير إلى استعباد جديد، وعلى عِلم لا يتقدّم بالسّرعة الكافية. كما لاحظ الفوارق الطبقيّة المفروضة في الحدائق العامّة والحفلات الشّعبيّة، بل حتّى في الكنائس، ورصدَ الخرافات الشالّة وهي تمارس عملها على الجسد، وعبّرَ عن هذا كلّه بمفردات وصوَر حسيّة واستقصاءات نفسيّة نافذة ولم يستسلم إلى غواية المفاهيم التّجريديّة ولا إلى سهولة الخطاب. «تغيير الحظوظ»، والنّهوض ممّا يدعوه هو نفسه في قصائد عديدة «نكَد الطّالع» أو «عثرة الحظّ المظلمة»، لنفسه ولسواه، كان هذا أحد أبرز عناصر برنامج هذا «الطّفل المهجور» الذي ترجمَ تعاسته إلى مسيرة. ولذا كان قرّاء رامبو الحقيقيّون، على ما يرى ميشيل دوغي، هم الشّبّان. الشّبيبات المتعاقبة هي التي تقرأ رامبو، لأنّه، على ما يرى دوغي أيضاً، عرف «رغبة» الشّبيبة، وعرف ما يجمع «الرّغبة désire» بـ «الهذيان délire» ، ولأنّه طالب لهذه الرّغبة بـ «الموسيقى العارفة» («حكاية»، «إشراقات»)، أي العارفة بشروطها والمنعقدة وفق إلزامات رغبتها هيَ[1]. رامبو هو هذا الذي «ابتكر نشيداً يتصاعد من قلب البؤس، وممّا يمكن دعوته «عبوديّة». فإذا كان من «تمرّد» فهو لا يكون إلاّ بأن يستنهض أعوام المراهقة أو الفتوّة هذه، الأعوام السّاطعة كذروة جبل، على خلفيّة من الامتثال لقوانين الأسْرة واليُتم والطّبقة الاجتماعيّة والفقر والمدرسة والإقليم»[2]. ولهذه البواعث تفرض نفسَها القراءة السّياسيّة لكتابات رامبو، وذلك بالمعنى الواسع والجذريّ لمفردة «السّياسة»، معنى يرى في الحياة نفسها ضرباً من سياسة ويلتفت في الوجود إلى علاقات

---

(١) M. Deguy, op. cit., p.59.

(٢) Ibid., p.54.

القوّة وإرادات الهيمنة قبل أيّ شيء آخر. وعلى هذا النّحو يتّخذ كامل معناه عنوان الكتاب المهمّ الذي أحلنا إليه في بعض فقرات هذه المقدّمة، والذي جمع فيه ستّة كتّاب، بينهم الفيلسوفان جاك رانسيير وألان باديو والشّاعر ميشيل دوغي، قراءاتهم لمئويّة رحيل رامبو، وسمّوه «ألفيّة رامبو»[1]. عن طريق التّساؤل السّياسيّ والفكريّ والشّعريّ، يحتفي مؤلّفو الكتاب بشاعر يفلت من قبضة قرنه، ذلك القرن التّاسع عشر الموّار بالانقلابات والتحوّلات، ليسكن القرن العشرين، لا بل يشكّل عنوان ألفيّة قادمة.

رحيل رامبو وصمته

لقد قيلَ في صمت رامبو ورحيله الكثير الكثير. أشياء ترتدّ في الغالب ضدّ قائليها وتضعهم تحت طائلة التّساؤل أكثر ممّا تعرّض له الشّاعر نفسه. قيلَ إنّه تنكّر لمشروعه الشعريّ وبتَرَه. ومع ذلك فإنّ عمله، بالرّغم من وجازته، بل بسببها، ما برح يمارس تأثيره ويستوقفنا أكثرَ من أيّ عملٍ «مكتمل»، غير عابئ بكلّ هذا الهذر حول رامبو الرّحّالة ورامبو الصّامت عن قول الشّعر، ما يدعوه پيار ميشون «الرّواية الرّسميّة» (أو الشّائعة) Vulgate لسيرة رامبو[2]. يتساءل موريس بلانشو Maurice Blanchot «لمَ يبدو مفاجئاً إلى هذا الحدّ أنْ نرى عقلاً مؤكّد الموهبة الأدبيّة وهو يُدير فجأةً للأدب ظهره ويفقد كلّ اهتمام بنشاطٍ كان هو بارعاً فيه؟ أنْ يشكّل مثل هذا الرّفض فضيحة لدى الجميع فهذا يرينا القيمة التي لا تُضاهى التي يمحضها الجميع لممارسة الشّعر»[3].

---

(١) *Le Millénaire Rimbaud*, op. cit.

ذكرنا كاملَ أسماء المؤلّفين وحيثيّات النّشر في إحالتنا الأولى إليه. حلّت مئويّة رامبو في ١٩٩١، وهذا الكتاب يجمع مداخلات مقدّمة في لقاء فكريّ نظّمه بهذه المناسبة «المعهد العالميّ للفلسفة» Collège international de philosophie بباريس، وصدرت المداخلات في كتاب في ١٩٩٣.

(٢) P. Michon, op. cit., p.63 sq.

(٣) Maurice Blanchot, "Le sommeil de Rimbaud", in *La Part du feu*, cité par Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, éd. du Seuil, Paris, 1984, p.189.

ومُعلّقاً على هذا التّساؤل كتبَ ألان بورير: «إنّهم لا يعذرون لرامبو الانصعاق الذي ألقانا فيه إذْ لم يُكملْ عمله، وكونه أنكرَ هذه البروق التي ما فتئت تفتننا، ولأنّه لا يصهر حدوسه في النّظام المطمْن، نظام الأدب الذي يحيلها مفهومة»[١]. وبالفعل، فيا لها من رواية شائعة تضافرت على صنعها أقلام وأصوات تنسب للشّاعر أشياء عجيبة، بعضها يرى فيه استثناءً عبقريّاً لم يفهم نفسه، والبعض الآخر يرفعه إلى مصاف مسيح جديد. وكما كتب پاتريس لورو، فلقد آن الأوان لتجاوز عبادة رامبو المُراهِق هذه[٢]، عبادة لا ترى فيه سوى صبيّ حبتْه الآلهة بكلام عجيب، وتتناسى حصّة المعاناة والاشتغال اللاّهب في مسيرته، ولا تريد أن تهدأ ما لم تجد سبباً لصمته، بل تسعى جاهدةً لإثبات أنّه لم يهجر الشّعر. عبادة كهذه لرامبو المُراهق الإلهيّ تفصح في حقيقة الأمر عن مراهقتنا نحن. مراهقة ينبغي أن نتحرّر منها وأن نحلّ محلّها قراءة مواظبة لعمله. لقد كتبَ رامبو ما كتب. كتب كلاماً رأى رنيه شار أنّه حقّق ما حقّقه من قبلُ الفيلسوف هيراقليطس والرّسّام جورج دو لاتور Georges de La Tour: «لم يَعدِ الشّعر، كتبَ شار، يشكّل لدى رامبو جنساً أدبيّاً أو سِباقاً (...) رامبو هو الشّاعر الأوّل لحضارة لم تظهر بعد، حضارة ما آفاقها ولا حيطانها إلاّ قشٌّ غضوب. وإذا أمكن الكلام على شاكلة موريس بلانشو، فها هيَ ذي تجربة للكليّة، تتأسّس في المستقبل، وتنال ترخيصها في الحاضر، ولا سيادة ترجع هيَ إليها سوى سيادتها هيَ»[٣]. وعليه، فما كتبَه رامبو هو الأساسيّ: أساسيّ يمكن أن تحتلّ مأساة رامبو الصّامت ورامبو الرّحالة شطراً منه، شريطة ألاّ تعمينا هذه المأساة عن رؤية عمله نفسه. ولن ينفع، في اعتقادنا، في شيءٍ محاولة إثبات أنّ ابن شارلڤيل لم ينقطع عن

---

(١) Ibid., p.189-190.

(٢) P. Loraux, op. cit., p.65 sq.

(٣) René Char, préface à Arthur Rimbaud, *Poésies*, éd. établie par Louis Forestier, coll. Poésie-Gallimard, reprise dans René Char, *Recherche de la base et du sommet* (1956), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p.731-732.

الكتابة بعد سفره، فتقاريره الجغرافيّة لا تتوفّر على نبر أدبيّ، ورسائله تتمتّع أحياناً بطلاوة أدبيّة، ولكنّها لا تضاهي بطبيعة الحال شعرَه. وبشهادة بارديه Bardey الذي عملَ معه الشّاعر في تجارة البنّ في اليمن، كان رامبو نفسه ينعت تجاربه الشّعريّة السّابقة عندما يسألونه عنها بـ «الغُسالات». سوى أنّ وحدة معيّنة بين رامبو الشّاعر ورامبو «الأخير» تظلّ بالفعل ممكنة، وقد يمكن القول مع ألان باديو (كما رأينا أعلاه) إنّ الإنقطاع والصّمت كانا حاضرين كإمكان أو خيار كامن في شعر رامبو ومسيرته بادئ ذي بدء، وإنّهما قد يشكّلان النّتيجة المنطقيّة لنفاد صبره المعروف، نفاد صبر حوّله هو إلى شاكلة شعريّة، وإلىَ الفوريّة التي كان يريد أن يخلعها على تجربة التّحويل الحياتيّ والشّعريّ. ويتلاءم وهذه الفرضيّة التّقريب الذي يُقيمه ميشيل دوغي بين تجربة رامبو والسّود الذين ابتكروا في أمريكا موسيقى الجاز: يعبّرون بالموسيقى عن تمرّدهم، ثمّ تراهم بعد لحظة وقد عادوا «عمّالاً رهيبين» (التّعبير لرامبو، «رسالة الرّائي الثّانية») ينتهجون من جديدٍ طريق مزرعة القطن أو المنجم أو المصنع في أيّامنا. رامبو الرّحّالة هو في هذه الحالة المغنّي الذّاهب إلى المنجم، «كما لو أنّ الاسترقاق لا نهاية له» حسبَ تعبيرِ للكاتبة دانييل سالناف Danièle Sallenave يستعيره دوغي في مقاربته هذه[١].

هذا الموقف الخارج من المراهقة هو ما التزمناه في ترجمتنا هذه وشروحها. حرصنا على تقديم شاعر يعمل، شاعر في محترف أو ورشة[٢]، شاعر أسيء فهمه وحُوِّل إلى أسطورة، سلبيّة لدى البعض وتفخيميّة بل شبْه قدّيسيّة لدى البعض الآخر، ولا نريد نحن إعادة «أسْطَرَته»، بل نُقاربه عبرَ إنسانيّته العاملة المؤرّقة. في نظرنا، تكون العجيبة عاملة داخل النصّ الشّعريّ أو لا تكون.

(١) M. Deguy, op. cit., p.54.

(٢) حمل أحد أفضل المؤلّفات النقديّة في «إشراقات» عنوان «ورشة «إشراقات»»:
Antoine Raybaud, *Fabrique d"Illuminations"*, éd. du Seuil, Paris, 1989.

قيل إذَن عن صمت رامبو الكثير الكثير. كما قيل عن سنوات رامبو الإفريقيّة الكثير الكثير. في رسالة إلى السّويسريّ إيلغ Ilg، يطلب رامبو من هذا الأخير أن يساعده في العثور، لخدمته الشخصيّة، على بغلٍ جيّدٍ وعبدَين. فيكتب له إيلغ قائلاً إنّه لم يجد البغلتين وإنّه أبداً لم يشترِ عبداً في حياته ولا يريد أن يجرّب ذلك. فيطوي رامبو الصّفحة ولا يعود لطرق الموضوع. من هذه النّادرة انطلقت إنيد ستاركي Enid Starkie، في كتاب شهير وضعته بالإنجليزيّة في سيرة الشّاعر[١]، لتُطلق الإشاعة البغيضة والخاطئة عن رامبو تاجراً للرّقيق. أسطورة اضطرّت المؤلّفة نفسها للتّراجع عنها والاعتذار في طبعة لاحقة لكتابها، بعدما تلقّت احتجاجات وتفنيدات من ورثة باردَيه وسواه ممّن شغّلوا رامبو في تجارة البنّ، في اليمن والحبشة. كما تُجمع التّواريخ والوثائق والشّهادات على أنّ تجارة الرقّ كانت يومذاك حكراً على عشيرة آل أبي بكر الحبشيّة المسلمة، التي كان أفرادها يعاقبون كلّ أوربيّ يدنو من تجارتهم هذه، وذلك بإخصائه أوّلاً، وبقتله إذا ما عاود الكرّة بعد ذلك. أمّا بيع الأسلحة، فمن المهمّ أن يعرف القارئ أنّ رامبو لم يبع الأسلحة إلاّ لمينيليك ملك شوا وإمبراطور الحبشة فيما بعد، في حربه ضدّ الإنجليز، وأنّ الصفقة قد انتهت بخسارة فاجعة لرامبو، إذ لم يحترم النّجاشيّ السّعر المتفّق عليه. ولا شكّ أنّ الجهود الجسمانيّة الرّهيبة التي كان على رامبو أن يبذلها في رحلاته التّجاريّة في ظروف طبيعيّة ومناخيّة بالغة القساوة هي التي تسبّبت بورم ساقه اليمنى. وما إن اندفع طبيب في مدينة مرسيلية الفرنسيّة، التي جيءَ إليها بالشّاعر محمولاً على نقّالة صمّمها بنفسه، إلى بتر السّاق، حتّى انتشرت الغنغرينة في سائر الجسد وختمتْ على حياة الشّاعر. هذه المعاناة كلّها التي لم يفعل رامبو شيئاً

(١) Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, Faber & Faber, London, 1938, traduction en français par A. Borer, éd. Flammarion, Paris, 1983.

لتفاديها، مع أنّ رسائله إلى أهله تفصح منذ البداية عمّا كان يتكبّده في إفريقيا من تعب، تشجّع البعض على التّفكير بأنّ رامبو ذهب إلى هناك ليموت، مدفوعاً برغبة غير واعية لإفناء ذاته. وكما كتب ستينمتز في تقديمه للجزء الأخير من نشرته لآثار رامبو، فإنّ هذا الأخير قد أبدى لتحقيق مشاريعه التّجاريّة الحماسة نفسها التي كان أبداها في شعره، وبصورة كان لا يمكن إلاّ أن تقود إلى الفشل وإلى الدّمار الذّاتيّ.

شرق رامبو

الشّرق حاضر في شِعر رامبو عبر كتبه الكبرى: «العهدين القديم والجديد» و«القرآن»، و«ألف ليلة وليلة». ينعت حكمة القرآن بالمختلِطة أو المتعدّدة الأصول (لأنّ القرآن يضمّ عناصر من التّوراة، وهو ما يريد رامبو الابتعاد عنه)، ولكنّه يأخذ منه مفردة «الحُور» وحكاية «أهل الكهف» (يَدعوهم «مُسلمي الأسطورة»، مع أنّ حكايتهم معروفة أيضاً في التّراث المسيحيّ، الذي يدعوهم «نائمي إفْس السّبعة»، نسبة إلى مدينة إفْس، مسقط رأس هيراقليطس والتّابعة الآن إلى تركيا). من «ألف ليلة وليلة» يأخذ تقنية الحكاية الشّائقة. وفي رسائله من اليمن والحبشة سيعمل بأقوال مأثورة عند المسلمين أو العرب بعامّة من قبيل: «كالمسلمين أؤمن بأنّ ما يقع يقع وكفى»، إضافة إلى عبارة خَتْمه أو طغرائه الشّهيرة: «عبدو [عبدُه] رامبو».

ورغم الطّابع «الكتبيّ» لكلماته وصوَره الشرقيّة، فهو يرفع في «فصل في الجحيم» لواء الشرقيّة والزّنوجة ضدّ الغرب: يجذّر تعلّة فلاسفة الغرب («أنتَ في الغرب، لكنكَ حرٌّ في أن تسكنَ شرقَكَ»، أي ما معناه «لك أن تخلق في الغرب الشّرق الذي تريد») فيُريهم داخل الغرب نفسه شرقاً مهمَّشاً ومقموعاً (فرنسا الغاليّة، أي الوثنيّة). هو، إن أمكن الكلام بلغة درّيدا، شرق ممّا قبل قسمة الشّرق/الغرب، شرق أصليّ، شرق الأشياء، وهَجها الرّاغب هو فيه دوماً، موطن الشّروق الذي يحتضن نزعة رامبو الصّباحيّة بتعبير جان-پيار

ريشار، وعافيته النباتيّة[1]، هذا كلّه الذي يتيح لنا القول إنّ الشّرق كان منذ البداية في أصل مشروع رامبو الشعريّ ورؤيته للعالَم: كان يحنّ إلى شرق قديم يعرف هو أنّه لم يعد قائماً على الخرائط. هو حنين إلى شرق بدئيّ أو ما قبل-بدئيّ تأتي «إشراقات» (العنوان والعمل نفسه) لتهبه توكيداً إضافيّاً. وعندما سيجد نفسه في الشّرق العربيّ والإفريقيّ (مصر لبضعة أيّام، ثمّ اليمن والحبشة لسنوات عديدة، من آب/أغسطس ١٨٨٠ حتّى اعتلاله المميت في أواسط ١٨٩١)، فسيَتحقّق ممّا يُرَجّح أنّه خمّنه من قبل، وما لا بدّ أن تكون زيارته لجاوة زادتْه به علماً: سيكتشف الانزياح بين الواقع والحلم، ويعرف أنّ الشّرق هو نفسه مستلَب ومغرَّب عن ذاته وعن حكمته الأصليّة أو انعتاقه الأوّل. ومع أنّ الشّاعر القابع فيه كان قد سكتَ عن الكلام، فإنّ فقرات عديدة من رسائله تسمّي هذا الشّرخ العميق. تارةً يشكو من حسّ المماطلة والمكر الذي يضطرّ إليه الأفارقة بسبب من فقرهم (أنظرْ رسالته إلى القنصل الفرنسيّ دو غاسپاري في نهاية هذا الكتاب)، وطوراً يدافع عنهم بالمقارنة مع الغربيّين الذين يدعوهم هو «الزّنج البِيض» أو «الزّنج الزّائفين» (لأنّهم تنكّروا لزنوجتهم الأصليّة): هكذا يكتب في رسالة من هراري مؤرّخة في ٢٥ شباط/فبراير ١٨٩٠: «ليس أهل هراري بأكثر غباءً ولا أكثر نذالة من الزّنج البِيض، زنج البلدان المتحضّرة». وعليه، فمِن غير الصّائب في اعتقادنا القول إنّ رامبو لم يجد في الشّرق ما كان يحلم فيه، لأنّه جاء مدفوعاً بغاية الإثراء الفرديّ في أمل راحة قادمة، لا بمسعى شعريّ قد يتمثّل في معانقة شرق محلوم به. لكنّ إحدى صوَره في الحبشة ترينا إيّاه جالساً إلى جانب امرأة سوداء تؤكّد شهادة مَن عرفوه هناك إنّها كانت امرأته. فلعلّه كان قد عقدَ العزم على الاستقرار في البلاد. لكنْ لا شيء يمنعنا من التّفكير بأنّ سعار الحركة ما كان سيُعاوده لو لم يصبْه المرض الذي أودى بحياته، ما دام يلمّح في إحدى رسائله في ١٨٨٧ إلى نيّته في السّفر إلى بلدان أُخرى: «قد أذهب إلى زنجبار، التي يمكن القيام انطلاقاً منها

---

(١) J.-P. Richard, "Rimbaud ou la poésie du devenir", in *Poésie et profondeur*, op. cit.

برحلات طويلة في إفريقيا، وربّما إلى الصّين أيضاً، أو إلى اليابان، مَن يعلم إلى أين؟».

رامبو في التّرجمات العربيّة

عرفَ القرّاء العرب رامبو عبر الدّراسات بخاصّة، دراسات مترجَمة أو موضوعة، وفي أوّل هذه الأخيرة كتاب صغير ومبكّر وأكثر تركيزاً على سيرة رامبو منه على شعره، وضعه النّاقد السّوريّ صدقي إسماعيل[١]. أمّا التّرجمات، فسنكتفي هنا بذِكرها، فليس هذا هو المحلّ المناسب للتوقّف عندها نقديّاً، وهو ما نقوم به في أحد فصولِ كتاب لنا في شعريّة الترجمة وترجمة الشّعر عند العرب، صدر بالفرنسيّة وقد يُترجم إلى العربيّة[٢]. لقد ترجمَ الشّاعر اللّبنانيّ شوقي أبي شقرا صفحات لرامبو في مجلّة «شعر»[٣]، ووضع النّحات المصريّ رمسيس يونان ترجمة لـ «فصل في الجحيم» صدرت بعد وفاته[٤]، وقام المترجم التّونسيّ محسن بن حميدة بترجمة للعمل نفسه[٥]، ونشرَ الشّاعر السّوريّ الذي أمضى في بغداد العقود الأخيرة من

---

(١) صدقي إسماعيل، رامبو، **قصة شاعر متشرّد**، ط١، دمشق ١٩٥٢، ط٢، القاهرة ١٩٦٩.

(٢) Kadhim Jihad Hassan, *La Part de l'étranger - Essai sur la traduction de la poésie dans la culture arabe*, éd. Sindbad/Actes-Sud, Arles, 2007.

(٣) آرتور رامبو، «أربع عشرة قصيدة»، ترجمة شوقي أبي شقرا، مجلّة «شعر»، العدد ١١ (يحمل عن طريق الخطأ الرّقم ١٠ مثلَ سابقه)، صيف ١٩٥٩، ص ٣٢-٥٧. والتّرجمة مبتدئة للأسف، مكتوبة بعربيّة مفكّكة نوعاً ما، ويخلط المترجم على سبيل المثال بين «البراقع» التي ترتديها أوفيليا لدى انتحارها في النّهر وبين «الأشرعة» (تدلّ المفردة «voile» على البرقع أو الحجاب لدى تذكيرها وعلى الشّراع لدى تأنيثها).

(٤) آرثر (كذا!) رامبو، **فصل في الجحيم**، ترجمة رمسيس يونان، منشورات التنوير، بيروت، ١٩٨٣.

(٥) آرتور رامبو، **فصل في جهنّم**، تقديم وتعريب محسن بن حميدة، الشركة التونسيّة للتوزيع، تونس، ١٩٨٧. والتّرجمة، إلى هفواتها الكثار، مكتوبة بعربيّة غريبة تجمع بين العتق والابتذال (يدعو، مثلاً، «المخلوقات السّاحرة» «مخاليق فتّانة»، و«لفحة البرَكة» يدعوها «الضّربة القاضية» ويترجم «تناولتُ جرعةً مفرطة القوّة» إلى «بلغَ السّيل الزّبى»).

عمره خليل الخوري كتاباً سمّاه «رامبو، حياته وشعره»[١]. عنوان فيه لبس. صحيح أنّه لا يوحي بترجمة كاملة لآثار رامبو الشّعريّة (ثمّ أنّ آثار رامبو لم تبقَ لنا بكاملها، فلا يمكن الاضطلاع بعنوان مماثل). إلاّ أنّه لا يشير (ولا حتّى داخل الكتاب) إلى ترجمة مجتزأة أو ترجمة مختارات. وفي هذا إمكان إيهامٍ للقارئ غير العارف بالأصل الفرنسيّ. وإذ ترجع إلى هذا الأخير، تجد أنّ المترجم قد أهمل، إلى قصائد رامبو اللاّتينيّة، ثماني عشرة قصيدة (بينها مطوّلات شهيرة وأساسيّة) من قصائد رامبو الموزونة الأولى، والقصائد الاثنتين والعشرين الموزونة الأخيرة، المجتمعة في كتابنا هذا تحت عنوان «قصائد أُخرى وأغانٍ». صحيحٌ أنّ رامبو يستعيد في «فصل في الجحيم» ستّاً من هذه القصائد، ولكنّه يستعيدها مع تحويرات، ثمّ إنّ ترجمتها في النّصّ المذكور لا تبرّر إهمال البقيّة. ومن «إشراقات» يهمل الخوري ثمانية نصوص (من أصل اثنين وأربعين[٢]). وأغلب القصائد المهملة حافلة بدلالات أو أجواء سياسيّة وهجائيّة-اجتماعيّة وإيروسيّة حادّة وكاشفة. وإلى هذا كلّه يضاف إهمال كامل «الألبوم العبثيّ»، الذي يضمّ أبياتاً ساخرة أو ماجنة كتبها رامبو صحبةَ مجموعة «البسطاء الوقحين». كما أهملَ ترجمة «قلب تحتَ جبّة»، هذه الأقصوصة السّاخرة التي ترتبط بقصائد رامبو الموزونة وتطوّره الرّوحانيّ بأكثر من سبب. يتّفق المختصّون برامبو على أنّ ما أُنقِذَ من الضّياع من عمله قد لا يتعدّى ثلث ما كتبه هوَ. ولا يعثر القارئ العربيّ في التّرجمات العربيّة السّابقة لترجمتنا هذه إلاّ على ثلث هذا الثّلث!

(١) آرثور (كذا!) **رامبو، حياته وشعره**، ترجمة خليل الخوري، منشورات مكتبة التّحرير، بغداد، ط. ١، ١٩٧٨؛ ط. ٣، ١٩٨٥.

(٢) يزيد هذا العدد قليلاً أو ينقص بمقتضى توزيع النّصوص في مختلف الطّبعات، بعضها يجمع عدداً من المقاطع في نصّ واحد، والبعض الآخر يصنع منها نصوصاً مستقلّة، وذلك لعدم وضوح تقسيم العمل في مخطوطة رامبو.

هذه التّرجمة

في هذه التّرجمة الكاملة لشِعر رامبو (باستثناء خمس صفحات أو ستّ من مساهماته الثّانويّة والمازحة في «الألبوم العبثيّ»، بدتْ لنا عديمة الدّلالة بعد ترجمتها، وذلك لأسباب نشرحها في موضعها)، حرصْنا على الإخلاص لا لمعاني شعر رامبو وحدها، بل عملْنا بمقولة ڤالتر بنيامين Walter Benjamin التي تستلهم بالأصل تفكير هولدرلين Hölderlin ومراسه في ترجمة الشّعر، في أنّ «التّرجمة شكلٌ»، وكذلك بقناعة فلاسفة التّرجمة المعاصرين في أنّ «الشّكل يصنع معنى». هكذا حرصْنا حرصاً شديداً على الإخلاص، بلا تكلّف ولا قسر، للأواليات اللفظيّة والبنائيّة من متوازيات نحويّة وتصاديات داخليّة وإحالة للكلمات بعضها إلى بعض، ولطبيعة النّبر في كلّ قصيدة، لا سيّما وأنّ رامبو ليس البتّة من شعراء النّبر الواحد، بل هو صاحب عامل سيمفونيّ وبوليفونيّ (متعدّد الأصوات) يتجاور فيه أو يتعاقب الصّراخ والهمس، التهكّم والرّثاء، التّعاطف الحَنون والهجاء اللاّذع. كما حرصْنا على الإخلاص لتعدّد مستويات الكلام، من غناء وسرد وحِجاج، ولتنوّع الإيقاعات، من بطء «فصل في الجحيم» شبه التّخشُّبيّ، إلى تسارُع قصائد ١٨٧٢ والطّبيعة الخاطفة تارةً والالتفافيّة طوراً لِجُمَل «إشراقات».

وفي هذا كلّه، لم نُمعن في تغريب العربيّة أو «مسْخها» ولم نُجرِ عليها إلاّ القليل من الانزياحات والاقتضابات التي بدا لنا أنّ فنّ رامبو الشّعريّ يفرضها. من هذه الانزياحات نذْكر ولع رامبو بالتّضمين الطّويل (ارتباط البيت الشّعريّ بتاليه وهذا بتاليه وهكذا دواليك)، بما يتجاوز وحدة البيت إلى وحدة المقطع. هنا، لم نسعَ إلى بتر الأبيات بل جعلناها تتنامى في تكافل وتضامن كما في النصّ الأصليّ، على علمنا بأنّ التضْمين لم يكن مستحبّاً لدى قدامى العرب، وعلى علمنا أيضاً بأنّ الكثير من عرب اليوم، حتّى بين أكثرهم ادّعاءً بالحداثة، ما يزالون يسمعون بأذن قديمة. منها أيضاً ولع رامبو بتقديم الحال على الفعل وفاعله، وهو يراكم أحيناً أكثر من صيغة «حال» ولا يكشف عن هويّة الفاعل إلاّ بعد أبيات عديدة تكون أحلّت الفاعل بصورة استباقيّة في

صميمِ مشهدٍ أو في قلبِ حدث. وبدا لنا أنّ الكشف عن هويّة الفاعل على الفور، كما تميل إليه العربيّة، كفيل بإزالة قدر عظيم من الانفعال أو من أثر القصيدة. هذا مثال من قصيدة «الحدّاد»، وهي من قصائد رامبو الأُولى:

«مُمسِكاً بمطرقةٍ عملاقةٍ، مُفزِعاً
من النّشوةِ والعظمةِ، مديدَ الجبهة،
ضاحكاً كمثْلِ بوقٍ من البرونزِ بملءِ فيه،
مُلتهِماً ذلكَ البدينَ بنظرتهِ الشّرسة،
كانَ الحدّادُ يُخاطبُ لويسَ السّادسَ عشرَ ذاتَ يوم
والشّعبُ كانَ يتلوّى حولَهما
وعلى زخارفِ الذّهبِ يُجرجرُ سُتَرَه الوسِخة».

إنّ مفردات الحال الثّلاث «مُمسِكاً» و«ضاحكاً» و«مُلتهِماً»، التي تغطّي هي وتوابعها أربعة أبيات، تتضافر لتصنع في ذهن القارئ وضعيّة انتظار تأتي لتلبيتها جملة «كان الحدّاد...». ولا يُخامرنا أدنى شكّ في أنّ الابتذال أو خفوت الأثر سيُصيب المقطع كلّه إذا ما نحن صغناه (وهو أمر بالغ السّهولة، وبالتّالي فالمسألة ليست مسألة تلكّؤ في الصّياغة بقدر ما هي ثمرة اختيار) على نحو:

«كانَ الحدّادُ يُمسِك ذاتَ يومٍ بمطرقةٍ عملاقة،
مُفزِعاً من النّشوةِ والعظمةِ، مديدَ الجبهة،
ضاحكاً كمثْلِ بوقٍ من البرونزِ بملءِ فيه،
وكان يُخاطبُ لويسَ السّادسَ عشر،
ملتهِماً ذلكَ البدينَ بنظرتهِ الشّرسة

والشّعبُ كانَ يتلوّى حولَهما
وعلى زخارفِ الذّهبِ يُجرجرُ سُتَرَه الوسخة».

وهذا مثال آخر من قصيدته «الفقراء في الكنيسة»:

«مَحشورينَ بينَ مصاطبِ السّنديانِ، في أركانِ الكنيسة
التي تدْفأُ، بعفونةٍ، من أنفاسهم، عيونُهم كلّها مصوَّبة
إلى محلّ الخورَسِ النّاضحِ ذهَباً وإلى المرتلّين
بأشداقهم العشرينَ المتشدّقةِ بأناشيدَ ورِعة؛

مُستنشقينَ رائحةَ الشّمع كمَنْ يستنشقُ أريجَ الخُبز،
سُعداءَ، مهانينَ كمِثْلِ كلابٍ ضُرِبَتْ،
يمدُّ فقراءُ الرّحمن، الرّاعي والسيّد،
ضراعاتِهم الخرقاءَ العنيدة».

هنا تمتدّ العبارة الشّعريّة على مقطعين يضمّان معاً ثمانية أبيات. صيَغ الحال تشمل الأبيات السّتة الأولى، ولا نكتشف الفاعل إلاّ في البيت السّابع، ولا يكتمل المعنى إلاّ في الثّامن. هنا أيضاً، كان بالغ اليُسر أن نصوغ كما يأتي:

«يمدُّ فقراءُ الرّحمن، الرّاعي والسيّد،
ضراعاتِهم الخرقاءَ العنيدة،
مَحشورينَ بينَ مصاطبِ السّنديانِ، في أركانِ الكنيسة

التي تذفأُ، بعفونةٍ، من أنفاسهم، عيونُهم كلّها مصوَّبة

إلى محلّ الخورَسِ النّاضحِ ذهَباً وإلى المرتلّين
بأشداقهم العشرينَ المتشدّقةِ بأناشيدَ ورِعة؛
مُستنشقينَ رائحةَ الشّمعِ كمَنْ يستنشقُ أريجَ الخُبز،
سُعداءَ، مهانينَ كمِثْلِ كلابٍ ضُرِبَتْ».

كان يمكن الصّوغ على هذه الشّاكلة. سوى أنّ العبارة، بمقطَعيها الاثنين، تستمدّ في اعتقادنا ثقلها من هذا التّأجيل الذي يعرِّضها له رامبو. فهنا كما في مثال «الحدّاد» السّابق، ينشئ الشّاعر وضعاً «دراميّاً» يزجّ فيه القارئ دون أن يكشف له بادئ ذي بدء بِمَ أو بِمَنْ يتعلّق الأمر. إنّ سؤال «ما هو؟» أو «مَن هوَ؟» لا ينال هنا أيّة قيمة ما لم نعرف أوّلاً «الكيفيّة» التي بها سيتقدّم ما يريد الشّاعر أو مَن يريد الشّاعر تقديمه. المتلقّي الفرنسيّ لمثل هذه العبارات يُرهف في العادة أذنه ويسجّل صيَغ «الحال» التي بفضلها يُنشئ الشّاعر أو الكاتب وضعاً ما. ثمّ، عندما تنكشف له هويّة الكائن أو الشّئ المعنيّ، يتنفّس الصّعداء ويُدرك مرمى العبارة. وما دام المتكلّم بالعربيّة قادراً على أن يقول وأن يفهم عبارة من نمط: «ظامئاً جئتُكَ»، فنتساءل ما الذي يمنعه من أن يقبل باللّعبة نفسها ما إن يتّسع مَداها وتصير تستغرق سطوراً عديدة؟

صناعة الحواشي

هذه طبعة نقديّة أو ترجمة مصحوبة بتحقيق. وكما هو متعارَفٌ عليه في كلّ تحقيق، فالحواشي تقدّم إضاءات معرفيّة ونقديّة للعمل المترجَم. وهي تكون حاسمة الضّرورة للأعمال التي تفصلنا عنها مسافة زمنيّة أو ثقافيّة معتبرة، أو تتمتّع بسِمات فنيّة شديدة الخصوصيّة، كما هو شأن آثار رامبو الشعريّة التي لا يقرأها الفرنسيّون أنفسهم دون تعويل على حواشي هذه الطّبعة

النّقديّة أو تلك. وذلك لا سيّما وأنّ رامبو يذهب في بعض المواضع في توظيفه للفرنسيّة بشقّيها العاميّ والفصيح، ولحسّاسيّة منطقته الولاديّة، وفي الابتكار الشّخصيّ والامتياح من الثقافة الكونيّة في سائر علومها وآدابها، نقول يذهب في هذا كلّه إلى حدٍّ تصبح معه القراءة الوافية (إن كان شيء كهذا موجوداً) متعذّرة من دون الحواشي والإيضاحات. والأمر يزداد في نظرنا تعقيداً بالنّسبة للقارئ العربيّ، لا لقلّة ثقافته بل لغربته عن ثقافة المؤلِّف، وهذا أمر طبيعيّ. يتعلّق الأمر هنا بقصائد أو أبيات لا تعني في بعض المَواضع شيئاً لمن لم يتشرّب التّراث الأدبيّ والمسرحيّ والتّشكيليّ الغربيّ، وبأسماء أعلام مهمّة في التّاريخ الذي ينخرط فيه الشّاعر، فكان لا بدّ بالتّالي من الاستعانة بشرّاح ونقّاد آتين من حضارته نفسها. وكما ذكرنا في مَطلع هذا الكتاب، فلا شيء ولا أحد يُجبر القارئ على الاستعانة بالحواشي إن كانت رغبته تُملي عليه خلاف ذلك. وحتّى القارئ الحريص على تحقيق أكبر قدر ممكن من الفهم مطالَب، بعد اطّلاعه على الحواشي وإحاطته بغوامض النصّ، بأن يقيم قراءته الخاصّة بمقتضى ذائقته الشّخصيّة. يعرف القارئ الحصيف في جميع الأحوال أن يجترح بنفسه نمط قراءته الأثيرة، وأبداً لن نكرّر بما فيه الكفاية مع مارسيل پروست Marcel Proust أنّ كلّ كتابٍ إنّما هو علبة أدواتٍ، يُخضعها كلّ قارئ للاستعمال الذي يُناسبه.

تتّخذ الحواشي في «فصل في الجحيم» و«إشراقات» أبعاداً لم تشهدها التّرجمة إلى العربيّة من قبل. ونحن نشير إلى مَصدر كلّ منها في موضعه، ويجد القارئ في مطلع الكتاب قائمة للنّشرات النقديّة أو الطّبعات المحقَّقة المعتمَدة، يكثّف واضعوها أهمّ نتائج المعرفة المتراكمة حول الشّاعر، ما يدعوه بورير بالمكتبة الرّامبويّة la rimbaldothèque. وكاتب هذه السّطور يمارس هو أيضاً التّكثيف، وأحياناً تطوير الحواشي، إذْ كان عليه أن يقارن بين التّأويل المختلفة ويرجّح منها ما يبدو له أكثر انسجاماً وتطوُّر قراءة رامبو في العقود الأخيرة. وعليه، فوراء هذه الحواشي المستعارة من الآخرين، يخمّن القارئ وجود وعي نقديّ للمترجم وممارسة دائبة للتّمحيص والمراجعة

النقديّة. ولقد عملنا بعُرف شائع يقضي بعدم ذكر أرقام الصّفحات أمام كلّ حاشية، وذلك تحاشياً للتّعقيد والإطالة (يتعلّق الأمر بمئات الحواشي)، ولسهولة العثور عليها في مَصادرها: فمَن أراد مراجعة هذه الحاشية أو تلك لهذا الشّارح أو ذاك في لغتها الأصليّة ونصّها الكامل عثرَ عليها بسهولة مهتدياً بعنوان القصيدة الفلانيّة في الطّبعة الفلانيّة. ويمكن القول بكامل الثّقة إنّ حواشينا تقدّم للقارئ العربيّ ثراءً قد لا يجده في الطّبعات النقديّة الفرنسيّة ما لم يقرأها جميعاً. ففي أغلب الأحايين، يكتفي الشّارح بقراءته، ولا يشير إلى القراءات الأخرى إلاّ لماماً. نحن نورد مختلف الآراء ونُفاضل بينها ونمارس عليها عمليّة ترجيح نُشرك أحياناً القارئ نفسه فيها.

كتبَ جان پولان Jean Paulhan، وكان من كبار النّقاد الفرنسيّين في النّصف الأوّل من القرن العشرين: «صارت القراءة النّقديّة لرامبو في أيّامنا جنساً أدبيّاً قائماً بذاته، كالسّخرية أو فنّ المقالة»[1]. وما يعرب عنه أفضل شرّاح رامبو هو بالفعل فنّ حقيقيّ. ولَربّ قارئ يتساءل عن الشّاكلات التي بها يعملون على تفسير غوامض النّصّ ويوضّحون تلميحاته. إنّهم يطاردون تواترات هذه المفردة أو تلك الصّورة في مختلف مواضع العمل مأخوذاً كوحدة واحدة. يُقيمون تقاطعات، دون أن يغيب عن بالهم إمكان أن ينقض الشّاعر نفسه أو يطوّر شعوره أو تفكيره. يبحثون عن تناصّاته مع نفسه ومع الغير (مناطق التّراث التي زارها هو في مساره الثقافيّ المعروف في أهمّ جوانبه، وأعمال معاصريه التي تعاملَ هو وإيّاها). التأويل هنا احتواء ورعاية لجميع المفردات والصّوَر تقريباً، في تواترها بين النّصوص طرداً وعكساً (فالنّصوص الأولى قد تشكّل بذوراً تينع في نصوص متأخّرة، وهذه الأخيرة قد تجد ما يوضّحها في تناولات أولى كانت عفويّة أو متهمّسة). هكذا يحاولون معرفة إمكان قيام رامبو باستلهام أرسطوفان مثلاً، أو شكسپير أو

---

(١) Cité par J.-L. Steinmetz dans sa préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres I*, éd. Flammarion, Paris, 1989, p.7.

غوته. وما لم يتأكّد لهم أنّه قرأهم، وما لم تكن الآصرة بين كلامه وكلامهم بالغة القرب من اليقين، تعفّفوا عن التقدّم بفرضيّة.

أمّا عن ترتيب النّصوص، فقد احترمنا هنا ترتيبها الزّمنيّ (الكرونولوجيّ)، ولم نفصل بين شعر رامبو ونثره (تحتلّ «رسالتا الرّائي» والقصّة القصيرة «قلب تحت جبّة» مكانها في قلب القصائد الموزونة، لأنّها تضيئها وتساعدنا في فهم تطوّر فكر رامبو الشّعريّ ورؤيته النّقديّة). وللأمانة التّاريخيّة نقول إنّ جان-لوك ستينمتز، في نشرته لآثار رامبو الكاملة، العائدة إلى ١٩٨٩، هو أوّل مَن عملَ بهذا التّرتيب، خلافاً للطّبعات السّابقة التي كانت تُحيل «رسالتَي الرّائي» و«قلب تحت جبّة» وكذلك صفحات «الألبوم العبثيّ»، بل حتّى أشعار رامبو اللاّتينيّة، إلى آخِر العمل باعتبارها نصوصاً «ثانويّة». وعلى أثر ستينمتز، عملَ بورير وبرونيل بالتّرتيب نفسه في نشرتَيهما لآثار رامبو، العائدَتين على التّوالي إلى ١٩٩١ و١٩٩٩.

في مَخاطر التّأويل

أمّا وقد قلنا هذا، فلسنا بالغافلين عن مَخاطر التّأويل ومَزالقه. هناك أوّلاً مَخاطر التّأويل المبتذل أو الغوغائيّ، التي تستلهم «الرّواية الشّائعة» عن رامبو وتُسقطها على عمله، وهذه القراءة محالٌ أن نسقط في حبائلها. وهناك مخاطر التّأويل المُغرق في التّأويليّة، أي الذي يمارس التّأويل من أجل التّأويل، والذي يتمخّض بعض الأحيان عن نصوص «نقديّة» رائعة، ولكنّه يضع في العمل ما ليس فيه. ينبغي في اعتقادنا أن يُحسن المرء قراءة مَطالب رامبو أو عناصر برنامجه، وأن يمنحها معاني تقنيّة، فنيّة وفلسفيّة، نابعة من مقصده نفسه ومنسجمة مع «برنامجه» المعروض في «رسالتَي الرّائي» وفي الفقرات «النقديّة» (نقد ضمنيّ) من أشعاره. ينبغي ألاّ يُبالغ المرء، كما يفعل بونفوا في كتابه السّابق ذِكره «رامبو بقلمه»، مع أنّه شاعر كبير، أهميّة العقارات المهلوِسة لدى رامبو، هو الذي ذكرَها عرضاً والذي يبدو من شهادة صديقه دولائيه أنّه لم يستمرئها (يقول هذا الأخير إنّ رامبو دخّن سيجارة فيها مادّة مهلوِسة فشعرَ

بصداع قويّ واجتازت خياله رؤى هندسيّة غير ذات بال[١]). عندما يدعو رامبو الشّاعر الرّائي إلى أن «يفتّش في ذاته عن جميع السّموم ولا يحتفظ إلاّ بعصارتها. معاناة لا توصَف» («رسالة الرّائي الثّانية»)، فلا غبار على مغزى عبارته. «في داخله» «وجميع السّموم»: هذا يعني بالدّرجة الأولى «سموماً روحانيّة»، مَصادر للرّؤية آتية بفضل مجهود استبطانيّ عميق. كتبَ ستينمتز: «إنّني لا أعتقد أنّ رامبو أقامَ على أساسها [أي العقارات المهلوِسة] فنّاً شعريّاً، وأنا أعتبر اختراقه للواقع أكثر مضاءً وعمقاً من أن يسمح له بالاكتفاء بالهلوَسات. ثمّ إنّ هذا هو ما تمرّد عليه رامبو [في «فصل في الجحيم» و«إشراقات»]: هذا الواقع الآخَر السّحريّ والمعرَّض للخطأ، طبقات الإحساس هذه التي لا تكفي لوحدها لاجتراح كونٍ جديد»[٢].

أمّا «تشويش جميع الحواسّ» فأنّى للقارئ الفطن للشّعر أن يفكّر بنشدانٍ بسيط للعبث أو الجنون؟ بل يتعلّق الأمر، كما كتب لورو في دراسته المذكورة أعلاه بالعمل على إعادة ترتيب الحواسّ لاستقبال «السّمع الآخَر» أو «الأُذن الأخرى»، ولتمكين الجديد والعجيب، أي غير المسموع من قبل، من أن يقوم. «خيمياء الكلمة» هي أيضاً لا علاقة لها بالاعتقادات الباطنيّة وبحث القدامى عن إمكان تحويل الحجر إلى ذهب، بل ينحصر الموضوع بشحذ قدرة الكلمات على تحويل الحياة. وكما كتب لورو أيضاً، فالتّناغم الجديد الذي كان رامبو ينشد تفجيره هو صانع حياة جديدة، وليست الخيمياء هي التي تصنع الكلمة بل الكلمة هي التي تصنع خيمياء جديدة[٣].

ما إن يتبع المرء سبُل التّأويل حتّى يجد حركة شبه غير متناهية للتّأويل وهي تهدّد بابتلاعه وابتلاع النصّ نفسه، وهنا تبدأ مَخاطر التّأويل المفرط. لورو نفسه مثلاً يُقرّب في دراسته المذكورة اسم رامبو من مفردة إنجليزيّة قريبة

---

(١) Cf. J.-L. Steinmetz, préface à Arthur Rimbaud, *Œuvres III, Illuminations*, op. cit., p.29.

(٢) Ibid., même page.

(٣) P. Loraux, op. cit., p.94 sq.

منه (وكان رامبو يحذق الإنجليزيّة) قد يكون تماهى وإيّاها. هذه المفردة هي: «rainbow» (قوس قزَح). الشّاعر نفسه يذكر بالفعل «قوس قزح» في أماكن عديدة، وخصوصاً في «فصل في الجحيم» حيث كتبَ: «لعنَني قوسُ قزَح». يفهم شرّاح كثيرون هذا القول في سياقه التّوراتيّ الذي يرجع إليه «فصل في الجحيم» في مواضع عديدة، ويقرأونه بمعنى أنّ الدِّين، دين طفولته، قد ختَمَ على لعنته ومأساته، بما أنّ قوس قزح هو، في «العهد القديم»، «ختْم اللّه» وعلامة الميثاق الذي عقدَه مع البشر والحيوانات بُعيدَ الطّوفان، ميثاق وعدَ بموجبه بألاّ تكرّر محنة الطّوفان. لورو يرى في «قوس قزح» كناية عن الجَمال الهارب الذي يكون بذلك خطَّ عَذاب الشّاعر (تأويل جميل)، وكناية عن سرعة قصيدته وسرعة تلاشيه هو نفسه، طبعه النّيزكيّ المعروف (تأويل جميل أيضاً)، وأخيراً عن كونه هو نفسه «قوس قزح»، وذلك بدلالة اسم شهرته بعدَ تقريب لفظه من لفظ المفردة الإنجليزيّة المذكورة[1]. هذه الفكرة الأخيرة تقودنا إلى التّحليل النفسيّ على طريقة جاك لاكان Jacques Lacan، القائل بإمكان تماهي فرد مع اسمه. لكنّ ضمانات التّأويل على هذه الشّاكلة تنعدم أحياناً (لا شيء يُثبت أنّ رامبو أو لا-وعيه قد فكّر بالمفردة الإنجليزيّة، على معرفة رامبو لها، وتماهى وإيّاها)، وتَحلّ محلّها حريّة تفسيريّة أشبه ما تكون بتنويع أو تطريز على الاسم أو العمل منها تأويلاً نقديّاً لهما. مثْل هذا الانجراف التّأويليّ تحاشيناه نحن في حواشي هذا العمل، لا لضيق المجال فحسب، بل عن اختيار. هذا دون أن نغفل إمكانات القراءة المرموزة (قراءة بعض عناصر العمل باعتبارها كتابة في شيفرة) التي تتيحها بالفعل بعض قصائد رامبو.

كاظم جهاد

باريس، ٢٠٠٧

(١) Ibid., p. 83.

الأشعار الأولى

قصائد لاتينيّة(*)

(*) أنظرْ بصدد هذه القصائد ومكانها في عمل رامبو مقدّمة المترجم. من بين نصف دزينة من النّصوص الشعريّة والنثريّة كتبها رامبو باللاتينيّة على مقعد الدّرس، لم نترجم هنا إلاّ القصائد الثلاث الأكثر نضجاً في نظرنا وفي نظر شرّاح الشّاعر.

[كانَ الموسم ربيعاً][*]

كانَ الموسمُ ربيعاً، وأورْبيليوسُ[١] كانَ في روما يُعاني
من داءٍ أقعدَهُ عن الحِراكِ: عصا أستاذيَ القاسي هَدأتْ
لم يعدْ وقعُ الضّربات لِيصمَّ أُذُنَيَّ
لا ولا الهراوة تعذّب بِمُتواصل الألَم أعضائي.
فانتهزتُ الفرصةَ ويممّتُ وجهي شطرَ الرّيف الضّاحك
ناسياً كلَّ شيءٍ، متحرّراً من الدّرسِ، ومن الهموم خلْواً،
مُنعِشاً فكريَ المجهَدَ بمسرّاتٍ عذبة.
بفؤادي المترَع بسرورٍ شائقٍ لا أدري ما هوَ
نسيتُ المَدرسةَ المُضجرة وَدروسَ الأستاذ
الخاليةَ من كلّ سْحرٍ واستعذبتُ مَشاهدَ الحقول
واستعراضَ الخوارقِ الهائلة تُحْدثها الأرضُ في الرّبيع.

(*) كتب رامبو هذه القصيدة في الصفّ، في مدرسة شارلڤيل، في ٦ تشرين الثاني/ نوڤمبر ١٨٦٨، في امتحان السّنة الثانية، السّابقة لسنة البكالوريا بسنتين، حسبَ نظام العدّ التنازليّ المتّبع في النظام المدرسيّ الفرنسيّ (كان يومذاك في سنّ الرّابعة عشرة)، وفاز عنها بجائزة أكاديميّة دُوَيه Douais (كامل المنطقة التي تنتمي إليها مدينة الشّاعر، شارلڤيل). وكما هو معمول به في مثل هذه الامتحانات، فالقصيدة منظومة انطلاقاً من نصّ مكرّس في التراث، كان هذه المرّة مقتطفاً من النّشيد الثّالث لهوراس. القصيدة بلا عنوان، فأشرنا إليها بكلماتها الأولى. إعتمدنا هنا وفي القصيدتين التاليتين ترجمة جول موكيه Jules Moquet إلى الفرنسيّة (نشرة لاپلاياد). ومنذ سنوات، وضع ألان بورير للقصيدة ترجمة منظومة (نشرة آرليا)، منحها عنواناً من لدنه: «انتخاب الشّاعر».

(١) أوربيليوس Orbilius: هو معلّم هوراس، يذكره الأخير، لكن ليس في النّشيد الثالث الذي كان استلهامه مقترحاً هنا على التّلامذة.

لم أكن، أنا الطّفل، أكتفي بالتّجواب العبثيّ في الرّيف:
بل كان جَناني يزخر بمطامحَ أسمى. لا أدري أيّ روح
أكثر انتماءً إلى السّماء كانتْ تُعير حواسّي المتحمّسة
جناحَيها. كان الإعجابُ يُخرسني وعيناي تشْهدان
مَناظرَ شتّى. وإلى صدري كان يتسلّل
حبُّ الطّبيعةِ اللاّهبة: أشبهَ ما أكون
بالخاتم المعدنيِّ يجذبه المغنطيسُ بقوّةٍ خافية
ويشدّه إليه بكلاليبَ ليسَ تُرى.

ثمّ، عندما أجهدَ أعضائي تجوابيَ المَديد،
إضطجعتُ على جُرفِ نهرٍ تجلّلهُ خضرة،
ويُنعسِني همسُه الخفيض؛ هناكَ رحتُ أُطيلُ كسلي،
مهَدهَداً بتغاريدِ الطّيرِ ونفحِ النّسائم.
ثمّ من أوديةِ السّماءِ، في سرْبٍ أبيضَ،
أقبلَتْ يمائمُ تحمل في مناقيرها أكاليلَ زهر
كانت ڤينوس قطفتْها في رياض قبرصَ[1]، مفعَمةَ أريجاً.
في طيرانه الوادع اقتربَ السّربُ من [فراشِ] الحشائش
الذي تمدّدتُ فيه، ثمّ راح يخفقُ حولي بالأجنحة،
مزنّراً بها رأسي ومُوْثقاً يَديَّ
بوثاقٍ من النّباتِ أخضرَ، متوِّجاً كِلا صدغيَّ

(١) قبرص هي في الميثولوجيا الإغريقيّة إحدى الجزر الأثيرة لدى أفروديت (ڤينوس في الميثولوجيا الرّومانيّة).

بغصونِ الآسِ العطِرِ، وحملتْني الأطيار
كمثْلِ حِمْلٍ خفيفٍ... طارتْ بي عبرَ سامقِ الغيوم،
وأنا شبْهُ نائمٍ تحتَ أوراق الوردِ، الرّيحُ تُداعب
بأنفاسها مَضجعيَ المتأرجحَ ببالغ الارتخاء.
وما إن بلغتِ الأطيارُ أوكارَها في أسفلِ جبلٍ شاهق،
وبطّيرانها المُسرعِ أدركتْ بيوتَها المُعلَّقة،
حتّى ألقتْني، مُستيقِظاً، وخلّفتْني هناك.
يا لَعشّ الأطيار الرّخص!... نورٌ ساطعُ البياض
منتشرٌ حولَ كتفيَّ غمرَ بالشّعاع جسدي:
نورٌ لا يُشبه البتّةَ الضّوءَ الكالح
الممتزجَ بالظلام حتّى ليُعكّر صفوَ نظراتنا.
أصلُه السّماويّ لا شيء يجمعه بالنّور الأرضيّ.
كانتْ ألوهةٌ تنشرُ في صدري لا أدري أيّ شيءٍ سماويّ
يَدَّفَّقُ فيَّ ويسيلُ في أمواجٍ غامرات.

ثمّ عادتِ اليماماتُ: كنّ يحملنَ في مناقيرهنّ
إكليلاً من الغار شبيهاً بإكليلِ أپولو
الذي يهوى أن يداعبَ بالأناملِ أوتارَ قيثاره الرّنّان.
وما إنْ عقدنَ حول جبيني إكليلَ الغار ذاك،
حتّى انفرجتْ ليَ السّماءُ وطلعَ فجأةً لعينيَّ المسحورتين،
طائراً على غمامةٍ من الذّهب، فيبوسُ نفسُه[1]؛

(١) فيبوس Phébus: تعني المفردة في اليونانيّة القديمة «اللّامع» أو «المؤتلق»، وكانت تشكّل نعتاً لأپولو المعتبَر إله النّور. وبها يُسمّي رامبو الشّمس، يمنحها في السّماء حضوراً إلهيّاً. الشّمس في الفرنسيّة اسم مذكّر، ولأنّ المفردة «فيبوس» تُسمّي إلهاً فقد عاملناها هنا على التّذكير.

بيدهِ الإلهيّةِ مدّ لي قيثارةُ المتناغمَ الرّنين
وبشعلةٍ سماويّةٍ خطَّ على رأسي هذه الكلمات:
«شاعراً ستكون!». فسرَتْ في جسدي
حرارةٌ خارقةٌ كمثلما تتضوّأ في الشّمس
رائعةً ببلّورها الخالصِ نافورةٌ صافية.
والأطيارُ أنفسهنّ غادرنَ هيأتهنّ الأولى، وبَدتْ لي
جوقةُ ربّاتِ الإلهام مُنشداتٍ بصوتهنّ الرّخيم ألحاناً متناغمة:
بأذرعهنّ اللّدناتِ رفعنَني وأبقينَني في الهواء،
ناطقاتٍ بالبُشرى ثلاثاً، ومكلّلاتٍ ثلاثاً بالغار جبيني.

الملاك والطّفل(*)

وهوَذا يومٌ أوّلُ من العام الجديد يمضي[1]،
اليومُ الرّائعُ الوقعِ على الأطفال، ينتظرونه طويلاً
ثمّ سرعانَ ما ينسونه! مُنغمراً في رقدةٍ باسمة
صمَتَ الطفلُ الغافي... نائمٌ هوَ في مهدِ الرّيش
خرخاشته المِرنانُ ملقاةٌ إلى جانبه على الأرض،
يتذكّرها فيرى في المنام حلماً سارّاً؛
بعدَ هدايا أمّه يتلقّى أُعطياتِ أهلِ السّماء.
فوهُ مفترٌّ عن ابتسامةٍ، وشفتاه شبه الفاغرتين
تبدوان وهما تدعوانِ اللّهَ. قربَ رأسه وقفَ ملاكٌ
وانحنى عليه، يرصد الهمسَ الخافتَ يُطْلقه القلب البريء
ومتعلّقاً بصورته نفسها[2] يتأمّل

(*) نظَمها في السّنة التالية لتلك التي نظمَ فيها القصيدة السّابقة. وفاز عن هذه أيضاً بجائزة الأكاديميّة. كان نصّ الانطلاق المطروح على الطّلبة هو قصيدة فرنسيّة لجان روبول Jean Reboul مطلعها: «ملاكٌ مشعُّ المُحيّا/ منحنٍ على حوافّ مهدٍ...». كان روبول شاعراً ذا أهميّة ثانويّة، وانتهى رجعيّاً بصورة أزعجت حتّى الشّاعر المُحافظ لامارتين. تدشّن هذه القصيدة إجراءً سيترسّخ لدى رامبو فيما بعد: مماشاة النّماذج الغنائيّة السّائدة وتجاوزها في مجالها الشعريّ نفسه.

(١) تبدأ القصيدة بـ«واو» عاطفة تبين عن استمرار عمل الحلم عنده. نجد هذا النّوع من المَطالع في قصائد أخرى لرامبو، «شعراء السّابعة» مثلاً.

(٢) الملاك يرى في الطّفل صورته هو نفسه. ونقرأ في «فصل في الجحيم»: «أعتقدُ أنّ الإنسان يرى ملاكَهُ هوَ، لا ملاكَ سواه أبداً».

ذلكَ المحيّا السّماويّ؛ يتأمّل أفراحَ
ذلكَ الجبين الصّافي ومسرّاتِ روحه،
وتلكمُ الزّهرةَ التي لم تمسسْها ريحُ الجنوب:
«أنتَ يا طفلاً يشبهني، ألا تعالَ
إزقَ وإيّايَ إلى السّماء! لُجِ المقامَ الإلهيّ؛
وأَقِمْ في القصر الذي رأيتَه في حُلمك[١]،
جديرٌ أنتَ بهِ! ينبغي ألاّ تستبقيَ الأرضُ واحداً من أبناء السّماء!
ليسَ يمكن الوثوقُ بأحدٍ في الدّنيا؛ والبشرُ الفانون
ليسَ يلمسونَ سعادةً صادقةً أبداً؛ مِن عطْر الزّهر نفسه
ينبثقُ شيءٌ مرٌّ، والأفئدةُ المصطرعةُ ليس تعرف
سوى أفراحٍ مكتئبةٍ؛ أبداً لا تبعث المتعةُ سروراً
لا غيومَ فيه، والضحّكُ غير المتيّقنِ تلمع فيه دمعة.
قلْ لي: جبهتُكَ الصّافيةُ هذه هل ستُذبِلُها الحياةُ المريرة؟
وحاجباكَ هذانِ هل سيُعكّرانِ بالبكاءِ لازوردَ عينيك؟
وظلالُ السّرو هل ستطردُ عن محيّاكَ الأوراد؟
كلاّ! كلاّ! ستلجُ وإيّايَ مَواطنَ إلهيّة،
وإلى جوقة سكّانِ السّماء تُضيف صوتك.
على البشر الباقين هنا في الدّنيا وعلى اضطراباتهم ستَسهرُ.
تعالَ! إنّ إلهاً يفصمُ قيوداً شدّتْكَ إلى الحياة.
ولكنْ ينبغي ألاّ تلبسَ أمُّكَ أثوابَ حِداد!

---

(١) يرى بعض الشرّاح هنا تعبيراً أوّل عن هاجس سيصبح محوريّاً لدى رامبو: الحلم بدخول القِلاع والمدن الباذخة، كنايةً عن الارتقاء المجيد وبلوغ الرّاحة الجوهريّة التي كان ينزع إليها منذ البداية. حلم تُقدّم رسائله من اليمن والحبشة صوَراً عنه مؤسية عديدة.

عَليها أنْ تنظرَ إلى نعشكَ كما تنظرُ إلى مهدك!
فلتطردْ هيَ الحاجبَ المقطّبَ ولا يكفهرَّ مُحيّاها
لدى مرورِ جنازتكَ، بل فلترمِ عليها زنابقَ ملءَ الأيدي:
فاليومُ الأخير لكائنٍ نقيٍّ هو يومُه الأجمَل!».
وعلى الفور قرّبَ من فمه الورديّ
جناحَه اللّدنَ واقتطفَه، وعلى جُنحيه اللاّزورديّين
حملَ روحَ الطّفلِ المقطوفِ طائراً بها إلى مناطقَ علويّة
وجُنحاه يخفقان برفقٍ... الآنَ لم يعدِ المهدُ ليضمَّ
سوى أعضاءٍ شاحبةٍ ما برحتْ موسومةً بالجَمال
سوى أنّ النَّسَمَ الحيّ ما عاد ليُغذّيَها أو يمدَّها بالحياة.
ميّتٌ هو!... وعلى شفتيه الما تزالان معطّرتين
بالقُبَل يَذبلُ الضّحكُ ويجولُ اسمُ أُمِّه،
وفيما يموتُ يتذكّر هدايا ذلك اليومِ الأوّل من السّنة[١].
تخالُ عينيه المثقلتين مطبقتين بنومٍ هادئ.
سوى أنّ تلكَ الغفوةَ تطوّقُ جبينَه بنورٍ سماويّ
بأفضلَ ممّا تفعل هناءةٌ فانيةٌ، وتؤكّد
أنّه لم يعدْ طفلاً للأرض بل صارَ ابناً للسّماء.

آه يا للدّموع تذرفها الأمُّ على صغيرها المُختطَف!

---

(١) قرّب بعض الشرّاح بين هذا الملاك وذلك الذي ينحني على الصّغيرَين النّائمين في قصيدة رامبو الأولى المكتوبة بالفرنسيّة: «حلوان اليتامى» (أنظر لاحقاً). فكأنّ رامبو خرجَ من محاولاته اللاتينيّة هذه ليدشّن شعره الفرنسيّ. كما نلاحظ حضور الأمّ اللاّفت في كلتا القصيدتين، وارتباطه في كلتيهما أيضاً بالغياب والموت.

كم تسقي بالدّمع المدرار قبرَه العزيز!
ولكنّها كلّما أطبقتْ عينيها لتذوقَ النّومَ العذب
تجلّى لها من الأعتابِ الورديّةِ، أعتابِ السّماء، ملاكٌ صغير
وبرفقٍ واستعذابٍ ناداها: أمّاه!...
فتردّ على ابتسامته بابتسامٍ... ثمّ سرعان ما ينزلق في الجوّ،
وبجُنحَيه الأبيَضينِ كالثّلج يرفرفُ حولَ الأمّ المنبهرة
وبالشّفتين الأموميّتين يجمع شفتَيه السّماويّتين...

يوغرتا(*)

«أحياناً، تجعلُ العنايةُ الإلهيّة الإنسانَ نفسه يُعاود الظهور على مسافةِ قرونٍ عديدة».
بلزاك، «الرّسائل»(١)

في جبال العربِ ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذُ الولادة](٢)؛
فقالتِ النسّائم الرّخصةُ: «هوَذا حفيدُ يوغرتا!...»

(*) تمرين مدرسيّ أيضاً. نظمه رامبو في صباح ٢ تموز/ يوليو ١٨٦٩، وفاز عنه أيضاً بالجائزة الأولى من أكاديميّة دويه. كان منطلق النص المطلوب من التلامذة إنشاؤه يتمثّل في مفردة واحدة: «يوغرتا Jugurtha». كان الأخير قد وقفَ بوجه الرّومان بين ١١١ و١٠٥ قبل الميلاد، قائداً للشعب النوميديّ (وهو الإسم الذي كان الرّومان يطلقونه على شعب البربر القاطن في إفريقيا الشماليّة من قرطاجنة حتّى شطر كبير من الجزائر الحاليّة). كان الاعتقاد السّائد قبل أن ينشر جول موكيه Jules Moquet قصائد رامبو اللاتينيّة في ١٩٣٢ («رامبو، أشعاره المدرسيّة Arthur Rimbaud, *Vers de collège*»، هو أنّ الموضوع الذي طرحه المعلّم دوبري Duprez على التّلامذة يتمثّل في «الأمير عبد القادر». وفي الحقيقة فإنّ ذكاء رامبو هو الذي مكّنه من أن يحرف وجهة النصّ نوعاً ما، ويخترع حواراً يدور بين يوغرتا والأمير عبد القادر الجزائريّ، الذي لا يُسمّى في القصيدة ولكنّه يظهر عبر ملامح حفيد ليوغرتا، ضرب من «يوغرتا جديد». يمكّن الحوار الشّاعر النّاشئ الذي كانه رامبو من إبداء حماسه لهذا المناضل والمفكّر الروحانيّ الكبير. ويقيم وراء إعجابه هذا ولا شكّ وجود أبيه في الجزائر، ضابطاً في الإدارة العسكريّة الفرنسيّة وهاوياً للّغة العربيّة تُنسَب له محاولة لترجمة القرآن. تعاطف رامبو المعلن هذا مع الجزائريّين يشي بادئ ذي بدء بانفتاحه على الآخر ويقدّم صورة جنينيّة لولعه بالرّحيل، الذي سيقوده لاحقاً على طرُق الشّرق.

(١) لا تعود هذه القبسة إلى الروائيّ المعروف هونوريه دو بلزاك Honoré de Balzac صاحب «الكوميديا الإنسانيّة»، وإنّما إلى جان لوي غيز دو بلزاك Jean Louis Guez de Balzac، وهو صاحب رسائل معروفة.

(٢) كتبَ رامبو: «وُلدَ طفلٌ كبيرٌ» وكفى، فيفهم قارئ الفرنسيّة أنّ الطّفل وُلدَ كبيراً، كما لو بمعجزة.=

كانَ منذُ قليلٍ قد صعدَ إلى السّماء
ذلك الذي كانَ سيصبحُ لبلاد العرب ولِذويه
يوغرتا العظيمَ، وإذا يظهر لوالدَيه المسحورَين
خيالُ يوغرتا نفسه، مرفرفاً فوقَ الصّغير،
يسردُ لهما حياته ويُطلق نبوءته:
«وطني! يا أرضاً محميّةً بفِعالي!...»
وصمتَ صوتُه للحظةٍ، تقطعه النّسائم...
«روما، وهيَ بالأمس وكرُ قطّاعِ طرُقٍ غفيرين،
خرجتْ من أسوارها الضيّقة وانتشرَتْ في سائر البِقاع،
وإليها ضمّتْ، يا للباغيةِ!، الأصقاعَ المتاخمة.
بذراعيها القويّتين زنّرتِ الكونَ،
واستعمرتْه. أممٌ عديدةٌ لم تشأْ
أنْ تحطّمَ النّيرَ القاتلَ: أخرياتٌ رفعنَ السّلاح
وأرقنَ دماءً غزيرةً بلا جدوى،
لتحرير أوطانهنّ: روما المتكبّرةُ على العوائق
تلوي أعناق الشّعوب عندما لا تعْقدُ معها المدنُ الأحلاف...»

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
فقالت النسّائم الرّخصةُ: «هوَذا حفيدُ يوغرتا!...»

=وبشيء من التصّرف ترجمَ ألان بورير إلى: «وُلِدَ طفلٌ لا كسائر البشر». فضّلنا نحن إضافة التّفسير الموجز «منذ الولادة»، موضوعاً بين قوسين معقّفتين. وهاتان القوسان نضعهما على امتداد هذا الكتاب كلّما اضطررنا إلى القيام بإجراء مماثل تُمليه ضرورة الفهم. نستغرب من ناحية أخرى من أنّ ألان بورير، في ترجمته لهذه القصيدة، يضع «الجزائر» في كل مرّة يرد فيها تعبير «بلاد العرب».

«أنا نفسي طالما حسِبتُ أنّ هذا الشّعب يتحلّى
بشيءٍ من النُّبل. عندما كبرتُ وتهيّأ لي
أن أرى هذه الأمّة عن قربٍ أبصرتُ جرحاً
في صدرها الضّخم فاغراً! - كان قد تغلغلَ في أعضائها سمٌّ مشؤوم
الظمأُ القتّالُ للذّهب!... مدجّجةً بالسّلاح عن آخِرها
هكذا بدتْ لي... - هذه المدينة الدّاعرة كانتْ تحكم الأرض!
وأنا مَن أصررتُ على أنْ أتحدّى هذه الملكةَ، روما!
فتطلّعتُ بازدراءٍ إلى الشّعبِ الممتثلِ إليه سائرُ الكون!...»

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
فقالت النسّائم الرّخصةُ: «هوَذا حفيدُ يوغرتا!...»

«فأنا، عندما أرادتْ روما أنْ تتسلّل
إلى مجالس يوغرتا[1] لتُهيمنَ رويداً رويداً
بالحيلة على موطني، أبصرتُ بكامل وضوح البصيرة
الأصفادَ تهدّدنا فعقدتُ العزمَ على مجابهة روما:
عرفتُ عميقَ الآلامَ تعصف بالقلب المتحيّر!
يا لشعبيَ الرّائع! يا مُحاربيَّ! يا حشودَنا المقدّسة!
هذه الأمّةُ، الملكةُ المتغطرسةُ، شرَفُ الكون كلّه،
هذه الأمّة ستنهارُ، - تنهارُ بعطاياي[2] سكرى.

(١) يتكلّم يوغرتا عن نفسه مُراوِحاً بين صيغتَي المتكلّم والغائب.
(٢) «العطايا» هنا قلب بلاغيّ للضّربات التي كان يوجّهها للرّومان.

آه كم ضحكنا، نحن النّوميديّين، من روما تلك!
كان اسمُ البربريّ يوغرتا يتطاير في الأفواه:
وعلى مجابهة النوميديّين لم يَعدْ قادراً أحدٌ!...

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛
فقالت النسّائم الرّخصةُ: «هوَذا حفيدُ يوغرتا!...»

أنا - واحدٌ من النوميديّين! - مَن استُدعيتُ فتجرّأتُ
على الذّهاب حتّى روما! وعلى جبينها المتخايِل
طبعتُ صفعةً، وعلى فصائل المرتزقة فيها ألقيتُ نظرةَ ازدراء.
أخيراً، نهضَ هذا الشّعبُ ليحملَ أسلحته المنسيّة.
لم أُلقِ أنا بالسّيف. لم يكنْ لديَّ بالنّصر
أدنى أملٍ، لكنّني استطعتُ على الأقلّ أنْ أُنافسَ روما!
بأنهارِ بلادي، بصخورها، جابهتُ صفوفَ الرّومان،
تارةً يقاتلون في شواطئ ليبيا وطوراً
يُجرجرونَ مقاليعَ منصوبةً في ذرى التلال.
بدمِهم المُهراق طالما سقوا أريافَ بلادنا[1]؛
ويا لَكمْ بُهتوا أمامَ بسالة أعدائهم غير المألوفة!...»

في جبال العرب ولدَ طفلٌ كبيرٌ [منذ الولادة]؛

---

(١) يرى ألان بورير (نشرة آرليا) في هذا البيت إشارة ساخرة محتملة إلى نشيد «المارسييز»، الذي يرد في أحد أبياته تعبير «الأثلام المسقيّة بالدّم». كان رامبو، ابن الضّابط، يسمع يومذاك الأناشيد العسكريّة والرسميّة وهي تُغنّى في الشّوارع.

فقالت النسّائم الرّخصةُ: «هوَذا حفيدُ يوغرتا!...»

«ربّما كنتُ سأغلبُ فلولَ الأعداء...
لولا أنّ الخؤونَ بوكوسَ[1]... ولكنْ لِمَ نسردُ حكايته؟
مسروراً غادرتُ وطني والتشريفاتِ اللآئقةَ بالملوك،
فخوراً بأنْ وجّهتُ إلى روما صفعةَ إنسانٍ متمرّد.

لكنْ هوَذا قاهرٌ جديدٌ لقائدِ العرب، عَنيتُ فرنسا!...
فإذا ما استطعتَ يا بُنيَّ أنْ تطوّعَ القدرَ الغاشِم
فستنتقمُ للوطن! يا جماهيرَ خاضعةً ألا اشهَري السّلاح!
وفي القلوب المستعبَدةِ لتنبعثِ الشّجاعةُ القديمة!
آهِ فلتنهضِ الأُسودُ العربيّة للحرب
وبأنيابها النّاقمةِ فلتمزّقْ كتائبَ الأعداء!
وأنتَ يا صغيرُ فلتكبُرْ! وليُسعِفِ القدَرُ جهدَك!
فلا يدنّسَ الفرنسيّونَ بعدَ الآن شواطئنا العربيّة!...»
- ضاحكاً يداعبُ الطّفلُ سيفَهُ المعقوف ...

II

نابليون!... يا نابليون!... هوَذا يوغرتا الجديد
مندحرٌ!... في معتقله الرّذيل يقبع في الأصفاد!
يوغرتا [القديمُ] ينبعثُ في العتمةِ أمامَ المُحارب

(١) هو بوكوس الأوّل، كان ملك موريتانيا، وصهرَ يوغرتا. قاتلَ إلى جانبه الرّومانَ ثم تقرّب منهم وسمحَ لهم بالإيقاع بيوغرتا في فخّ، مقابل تثبيته على العرش ونيله لقب «صديق روما».

وبصوتٍ هادئٍ يهمس له بهذه الكلمات:

«للإله الجديد إستسلمْ يا بُنيَّ! عن نقمتكَ تَخلَّ![1]

هوَذا عصرٌ جديدٌ ينبثقُ... ستُحطِّم فرنسا

أصفادَكَ... سترى إلى موطنِ العرب مزدهراً

في ظلّ فرنسا!... فلتقبلْ بمعاهدةِ الشّعب السّخيِّ هذا،

ستكبرُ ببلادٍ واسعةٍ، وتغدو

كاهناً للعدلِ والإيمانِ العارمِ... أحِبَّ سلفَكَ يوغرتا

من صميمِ قبلكَ... وإلى الأبدِ تذكّرْ نصيبَه!

III

ذلكَ أنّ عبقريّةَ الشواطئ العربيّة هي ما يتجلّى لكَ الآن!...»

(١) في المقطع التالي تحوُّل في طبيعة المشهد وفي النّبر. الأمير عبد القادر («يوغرتا الجديد») قابع في ظلمة السّجن، يزوره طيف سلَفه يوغرتا ويواسيه وينصحه بالقبول بحماية الفرنسيّين. بعض الشرّاح (جان-جاك لوفرير، مثلاً، في السّيرة التي وضعها لرامبو: Jean-Jacques Lefrère, *Arthur Rimbaud*, éd. Fayard, Paris, 2001) يقرأ النّصيحة قراءة حرفيّة ويعزوها إلى صبا رامبو وتأثّره بوجود أبيه في الجزائر، كما يرى فيها تعبير امتنان للإمبراطور لنابليون الثّالث (أنظرْ بصدده مقدّمة المترجم) لكونه أطلق سراح الأمير عبد القادر. إلاّ أنّ ألان بورير (نشرة آليا) يقرأ المقطع كلّه قراءة ساخرة وتعريضيّة: فإذْ يوصي يوغرتا حفيده بالامتثال للآلهة الجدُد (المستعمرين الفرنسيّين)، ويعِده بجزائر هانئة وبلاد رحبة، فإنّما ليذكّر، ساخراً، بالوعود التي لم يلتزم بها نابليون الثالث بأن يتصرّف مع الأمير عبد القادر ومع الشعب الجزائريّ بأكثر نزاهة ممّا فعلَ الجمهوريّون قبلَه. ويرى بورير أنّ سخرية رامبو واضحة بل بديهيّة لدى معاصريه من القرّاء. نقرأ في معجم "لاروس Larousse" التاريخيّ للقرن التّاسع عشر أنّ "السّنوات ١٨٦٦-١٨٧٠ كانت بالنسبة إلى الأهليّين الجزائريّين، الذين شتّتهم الجوع، سنوات مرعبة حقّاً". وعليه، فالأرجح أنّ هذه وثيقة أولى في ملفّ رامبو المضادّ لنابليون الثالث، وصورة مبكّرة لمقته للاستعمار الذي سيجد تعبيره الجليّ في "ديموقراطيّة" ("إشراقات").

قصائد(*)
تتخلّلها قصّة قصيرة
(«قلب تحتَ جبّة»)
و«رسالَتا الرّائي»

(*) تحتَ هذا العنوان يجمع مصنّفو عمل رامبو الشعريّ قصائده الفرنسيّة الموزونة، تمييزاً لها عن "فصل في الجحيم" و"إشراقات". وخلا القصائد الثّلاث التي نشرها رامبو في المجلّات بنفسه ("حلوان اليتامى" و"الأمسية الأولى" و"الغربان")، تمّ تجميع هذه القصائد من مراسلات رامبو مع أستاذه في المدرسة جورج إيزامبار، ومع الشّاعر پول دميني، الذي كان رامبو قد أرسل له دفتراً كاملاً يضمّ قصائده التي كتبها في ١٨٧٠ (ولم يُدرج فيه "حلوان اليتامى")، وصار يُعرَف بـ "مجموعة دُوَيه (Recueil de Douai)" أو "دفتر دُوَيه (Cahier de Douai)"، نسبة إلى محلّ إقامة الشّاعر المذكور، ومع الشّاعرين تيودور دو بانڤيل وپول ڤرلين. (بخصوص تطّور معالجات رامبو ولغته في هذا القسم، أنظرْ مقدّمة المترجم.)

حلْوان اليتامى(*)

-I-

الحجرةُ ملأى بالظّلامِ، وببالغ الخفوتِ يُسمَع
الهمسُ الرّقيقُ المحزونُ لِصغيرَين.
يَنحني جبينُهما وهو ما تزال تُثقله الأحلام،
أسفلَ ستارةٍ بيضاءَ طويلةٍ تعلو وترتجف...
- في الخارجِ تتقاربُ الطّيورُ مبتردة؛
بأجنحتها الخَدِرةِ تحتَ سماءٍ لونُها رماد؛

(*) باستثناء "فصل في الجحيم"، التي عهد بها رامبو لأحد المطبعيّين ولم يوزّعها بعد اكتمال طبعها، تشكّل قصيدة "حلوان اليتامى" هذه و"الأمسية الأولى" و"الغربان" (أنظرْهما في موضعَيهما)، القصائد الثلاث الوحيدة التي نشرها رامبو بنفسه في المجلاّت الأدبيّة. وستُنشر جميع أعماله الأخرى من قبل أصدقائه أو الحائزين على مخطوطاته، بعضها بعدَ ارتحاله إلى إفريقيا وبعضها الآخر بعدَ وفاته. القصيدة الحاليّة نُشرتْ للمرّة الأولى في "مجلّة للجميع *Revue pour tous*" في عدد كانون الثّاني/ يناير ١٨٧٠، ويبدو أنّه حذف ثلث أبياتها بطلب من رئيس تحرير المجلّة، ولعلّ هذا هو ما يفسّر السّطر المنقّط الموضوع فيها في موضعَين اثنَين. والحُلوان هي هدايا أعياد الميلاد. وعلى رومنطيقيّة القصيدة، فإنّ استحضار الأمّ والأب الغائبَين يمنحها أهميّة أوتو-بيوغرافيّة (متعلّقة بالسيرة الذاتيّة) خاصّة. فقد نلمح هنا، بين الأسطر، استحضاراً لأبي رامبو، الذي كان بعيداً عن العائلة، ضابطاً فرنسيّاً في الجزائر، والذي هجر أسْرته نهائيّاً بعد سنوات، ولأمّ الشّاعر، التي كانت، كما هو معروف، بالغة القسوة. هو، إذنْ، بالنسبة إلى الشّاعر، يُتْم معنويّ مبكّر سيخترق عمله كلّه، وتأكيد على غياب الأمومة، وهذه أيضاً "ثيمة" (موضوع متواتر) ستظلّ متفشّية بصورة أو بأخرى في أشعاره. ومع أنّنا نقابل في القصيدة يتيمَين اثنين، فقد فضّلنا صياغة العنوان بالجمع، على التّعميم. يُلاحَظ أخيراً في القصيدة تأثيرات واضحة لفرانسوا كوپيه François Coppée وجان روبول Jean Reboul.

والعامُ الجديدُ [الزّافلُ] بِحاشيةٍ من الضّباب،
يترك طيّاتِ ثوبِهِ الجليديِّ تتجرجَر،
ويبتسمُ ببكاءٍ، ويغنّي بارتجاف...

-II-

تحتَ السّتارةِ العائمةِ يتحدّث الصّغيران
خفيضاً كما نفعلُ في ليلٍ مظلم.
يستمعان مستغرقَينِ إلى ما يُشبه همساً مبتعداً...
وطالما أرعدَهما الصّوتُ الجليُّ الذهبيّ
لجَرَسِ الصّباح وهو يرنّ ويُكرِّر
في زجاجته لحنَه المعدنيَّ...
-[1] ثمّ إنّ الحجرةَ مثلّجةٌ... وعلى الأرض تُبصَر،
مُبعثَرةً حولَ سريرِهما ثيابُ حِداد:
الرّيح الشّتويّة الحامزة تنتحبُ على العتَبة
وعلى الكوخ تنفُثُ أنفاسَها المُكربة!
من هذا كلّهِ يُحَسُّ بأنّ شيئاً يَنقص...؛
- وعليه فَهذان الصّغيران ما لَهما من أمّ،
أُمٌّ غاضرة الابتسامةِ ظافرةِ النّظرات؟
نسيَتْ أن تنحنيَ في وحدتها في المساء
لإذكاءِ شعلةٍ منتَزعةٍ من الأرمدة،

(١) العلامة الشّارحة (-) في بداية بعض الأبيات إجراء متواتر لدى رامبو، وهي لا تشير إلى مُحاورة، في الاستعمال الشّائع اليوم، بل إلى انتقال إلى مستوى آخر من القصيدة وإلى موجة أخرى من الشعريّ، فاقتضى التّنبيه.

وأنْ تكوّمَ فوقهما المَلاحِفَ والصّوف
قبلَ أن تغادرَ صارخةً بهما: «العفوَ!».
لم تتكهّنْ هيَ ببرودةِ الصّباح،
وأمامَ ريحِ الشّتاء ما أوصدَتِ الباب؟...
- الحلمُ الأموميُّ بساطٌ دافئ،
عشٌّ من القطنِ يلْبدُ فيه صغار،
كمثْلِ طيورٍ جميلةٍ تهدهدُها الأغصان،
وينامونَ نومَهمُ العذبَ الزّاخرَ برؤى بِيض!...
- هنا تجدُ ما يشبه عشّاً بلا حرارةٍ وبلا ريش،
يبردُ فيهِ الطّفلانِ ويخافان بلا رقاد؛
عشّاً أثلجَتْه ولا ريبَ الشّمألُ المريرة...

-III-

أدركتْ قلوبُكمْ ولا شكّ: هذان الصّغيرانِ بلا أمّ.
لم تعدْ في الكوخ من أمٍّ! والأبُ بعيدٌ جدّاً!...
- فَعُنَيتْ بهما خادمةٌ عجوز.
الطّفلان وحيدانِ في البيت الثلجيّ؛
يتيمانِ في الرّابعةِ، وفي فكرهما
تستيقظُ، على دفعاتٍ، ذكرى فرِحة...
هيَ كمثْلِ مَسبحةٍ نُداعبها أثناءَ الصّلاة:
- ما أجملَ صباحَ الحُلوان من صباح!
كلُّ واحدٍ حلمَ في اللّيل بحلوانِه
في حلمٍ مدهشٍ تُرى فيه ألعاب،

حلوى مُلبّسةٌ بالذّهبِ ومجوهَراتٌ برّاقة
والصّغار يرقصون بصخبٍ ويدورون
ويختفونَ تحتَ السّتائرِ ليُعاودوا الظّهور!
في الصّبح يستيقظون، فرحينَ ينهضون،
شفاهُهم في نَهَمٍ، يفركون أعينَهم...
بشَعرهم المتشابكِ على الرّأس يمضون،
والأعينُ مشعّةٌ كما في أيّام العيد العظيمة،
يدعسونَ الأرضيّةَ بأقدامهم الحافية الصّغيرة،
وبرفقٍ يَلمسونَ بابَ حجرةِ الأَبوين...
يدخلونَ!... الأماني [يُعَبَّر عنها] بقُمصان النّوم،
وتكون القُبَلُ المُكرَّرةُ والمرَحُ المُباح.

-IV-

تلكمُ الكلماتُ المستأنَفةُ، كم كان يفعمها السّحر!
- لكنْ كم تغيَّرَ بيتُ الأمس:
كانتْ نارٌ عظيمةٌ تتوقّدُ في المَدخنةِ بجلاء،
الحجرةُ العتيقةُ كانتْ مضاءةً كلُّها؛
والشّعاعُ ينبثقُ عقيقيّاً من الموقد الكبير،
ويروحُ يَحوم فوقَ قِطَعِ الأثاثِ الذهبيّة...
- لم يكن للخزانةِ من مفاتيحَ!... لا مفاتيحَ للخزانةِ الكبيرة![1]

---

(١) خلافاً لما يمكن أن يوحي به ظاهر العبارة، فإنّ عدم وجود مفاتيح لخزانة الأبوين هذا يعني أنّ الطّفلين لا يتمكّنان من فتحها، فهي مغلقة ومفاتيحها غير متوفّرة لهما. وهذا هو ما يشحذ في خاطرهما، في الأبيات التّالية، أحلاماً كثيرة بخصوص ما تحتويه الخزانة. وقد أثارت هذه الخزانة المغلقة والغامضة تأويلات تحليليّة-نفسيّة عديدة تدور حول الرّغبة في ولوج عالم الأبوين والاصطدام بعائق يمنع من النّفاذ إليه.

طالما كانا يَتمليّانِ بابَها الأسودَ والبُنيّ...
بلا مفاتيحَ!... يا للغرابة!... كم كانا يَحلمان
بالأسرار الغافية بينَ ألواحها الخشبيّة،
كانا يَحسبانِ أنّهما يَسمعان في جوفِ القفل الفاغر
صَخباً نائياً، وشوشةَ مُبهَمةً ملؤها الفرح...
- اليومَ حُجرةُ الأبوَين فارغةٌ: تحتَ الباب
لم يَعدْ ليلمعَ أيُّ وهجٍ عقيقيّ؛
لم يعدْ من أبَوينِ، لا موقدَ، ولا مفاتيحَ تؤخَذ:
وعليه، فلا قُبَلَ، ولا من مفاجآتٍ عذبة!
آهِ! كم سيكون يومُ رأس السّنة لهُما حزيناً!
- مُطرِقَينِ، بَينا تنهمر دمعةٌ مُرّةٌ صامتة
من عينَيهما الواسعتَينِ الزّرقاوَين،
يَهمسان: «- متى تعود يا ترى أُمُّنا؟
....»[1]

-V-

الآنَ يرقدُ الصّغيرانِ باكتئاب:
تحسب لرؤيتهما أنّهما يبكيان في نومهما،
لفرط ما عيناهما منفوخَتان ونفَسُهما مبهور!
للصّغيرَين قلبٌ مرهَفٌ بشدّة!

(١) جميع الأسطر المنقّطة في هذا الدّيوان هي من صنع رامبو، أو تشير إلى ثغرات في مخطوطاته، ولا تشير بأيّة حالٍ من الأحوال إلى حذفٍ يمارسه المترجم.

- لكنَّ ملاكَ المهود[1] يأتي ليمسحَ لهما العينيَن،
وفي نومهما الثقيلِ يُودعُ حلماً فرِحاً،
حتّى أنّ شفاهَهما شبْهَ المنطبقة،
تبدو في ابتسامها هامسةً بِشيءٍ ما...
- في إيماءةِ استيقاظٍ عذبةٍ يَريان في الحلم نَفْسَيهما
منحنيَين على أذرعِهما الصّغيرةِ المدوّرة،
ويَتْلعان بجبينَيهما، ويُلقيان حولَهما نظراتٍ مُهوِّمات...
يَحسبان نفسَيهما نائمَينِ في فردوسٍ ورديٍ ...:
وفي الموقدِ المترعِ بالبُروق تترنّمُ النارُ مَرِحة...
عبرَ النّافذةِ تُبصَرُ سماءٌ زرقاءُ جميلة؛
تستيقظُ الطّبيعةُ ثمِلةً بذلكَ النورِ كلِّه...
الأرضُ شبْهُ العارية، المغتبطةُ بانبعاثها،
تقشعرُّ فرَحاً إذْ تتلقّى قُبَلَ الشّمس...
وفي البيتِ الهرِمِ كلُّ شيءٍ دافئٌ وعقيقيّ:
لم تعدِ الأثوابُ الكابيةُ الألوانِ تفترش الأرض،
والرّيحُ الشتويّة تحتَ العتَبةِ فاءَتْ إلى السكون...
كأنّ جنيّةً مرّتْ على هذا كلّه!...
- ببالغِ الفرَحِ، أطلَقَ الصّغيرانِ صرختين... ههناك،
قربَ سريرِ الأمّ، تحتَ شعاعٍ ورديٍّ جميل،
هناكَ، على البساط الكبير، يأتلقُ شيءٌ ما...

(١) يرى بيار برونيل هنا تداعياً آتياً من "الملاك والطّفل"، القصيدة التي كتبها رامبو باللاّتينيّة انطلاقاً من الأبيات الأولى لقصيدة لجان روبول في الموضوع نفسه (أنظر "الأشعار اللاتينيّة").

هيَ ميداليّاتٌ مفضّضةٌ، سوداءُ وبيضاء،
من صَدَفٍ ومن سبَجٍ[1]، ذاتُ انعكاساتٍ متلألئة؛
وإلى جانبها أُطُرٌ سوداءُ صغيرةٌ، وتيجانٌ زجاجيّة،
نُقِشَ عليها بالذّهب: «**إلى أمِّـنا**».

....

(١) يأخذ هنا بمفردات كانت شائعة لدى الشّعراء البرناسيّين في وصف عناصر الطقوس الجنائزيّة.

إحساس(*)

في أُمسياتِ الصّيفِ الزُّرقِ، سأمضي عبرَ الدّروب،
موخوزاً بالقمح، سأدوسُ على العشبِ النّاعِم:
حالماً، سأُحسّ بنداوتهِ على قدمَيّ.
سأدَعُ الريحَ تغسلُ رأسيَ العاري.
لن أتكلّمَ، ولن أفكّرَ بأيِّ شيء:
لكنّ الحبَّ غيرَ المتناهي سَيتَصاعدُ في روحي،
وسأمضي بعيداً، بعيداً جدّاً، كمثْلِ بوهيميّ،
عبرَ **الطّبيعةِ** - سعيداً كما لو معَ امرأة.

آذار/ مارس ١٨٧٠

(*) نُشرت لأوّل مرّة في "المجلّة المستقلّة *La Revue indépendante*" (كانون الثاني/ يناير- شباط/ فبراير ١٨٨٣). ويتذكّر إيرنست دولائيه Ernest Delahaye، صديق فتوّة الشاعر، أنّ رامبو كان يردّد، باستمتاع لوحظَ عليه منذ سنّ الخامسة عشرة: "الذّهاب بعيداً، بعيداً جدّاً". تشكّل هذه المقطوعة، بأبياتها الثّمانية، علامة أساسيّة في تطوّر شعر رامبو: من الآن يتخلّص من كلّ ثقَل بلاغيّ، ويضع حجر الأساس لموضوعات ("ثيمات") أساسيّة عنده، كالتّيه، وإعادة قراءة الطّبيعة، والعلاقة الحالمة بالمرأة، والأهميّة المعقودة للأفعال المحيلة إلى المستقبل.

الشّمس والجسد(*)

-I-

الشّمسُ، بؤرةُ الحنانِ والحياة، تَسكب
للأرض المنتشيةِ الحبَّ اللاّهب،
وعندما نتمدّدُ في الوادي تبدو لنا الأرض
فتاةً صالحةً للزّفافِ وتفيضُ بالدّم(١)؛
وبأنّ حضنَها الواسعَ، المُنتعشَ بروحٍ،
هو كاللّهِ من حبٍّ، وكالمرأةِ من لَحْمٍ هوَ،
وباكتنازهِ بالأنساغ والنّور يَحضن
ذلكَ العجيجَ الهائلَ لجميعِ الأجنّة!

والكلُّ ينمو، والكلّ يمضي مُصّاعداً!

(*) لاحظ بعض الشرّاح في القصيدة تأثيرات الفلسفة الإشراقيّة، وتعبيراً عن الاعتقاد، الذي سيتعزّز لدى رامبو فيما بعد، بأنّ الحضارة العقلانيّة إنّما تُميت الإيمان والحبّ. كما يُلاحَظ تمجيده، على شاكلة شعراء البرناس، لعهود وثنيّة كان الإنسان ملتحماً فيها بالطّبيعة ويعيش غرائزه بلا عُقَد. ومع أنّ رامبو سيتخلّى عن مثال الجَمال البرناسيّ، فهو سيواصل استحضار بعض الصّوَر الأسطوريّة، مغيّراً موقفه منها أحياناً (كما في حالة ڤينوس، التي يمجّدها هنا ويسخر منها بمرارة فيما بعد). وجدير بالذّكر أنّ في بعض الأبيات فوارق بين نشرة أنطوان آدم في سلسلة لاپلاياد بعض والنّشرات الأخرى، ناجمة عن اختلاف المخطوطات المعتمدة. وقد اتبعنا هنا نشرة لاپلاياد. بعضهم ينشر القصيدة تحت عنوان آخر، لاتينيّ، كان رامبو قد منحه للقصيدة: (Credo in unam... "أومنُ بكِ...").

(١) إشارة إلى طمث المرأة الذي يرمز إلى خصوبتها، وهي صورة تتكرّر عند رامبو في غير موضع.

– إيه ڤينوسُ[1]، يا إلاهة!

إنّني أرثي عهودَ الشّبابِ الأقدَم،

عهودَ السَّتيراتِ[2] الشّبِقةِ والآلهةِ-الوحوش،

آلهةٍ كانت تعضّ عن حُبٍّ لحاءَ الأغصان

ووسطَ عرائسِ الماء تُعانق الحوريّةَ[3] الشّقراء!

أرثي أزمنةً كانَ فيها نسغُ العالَم،

ومياهُ الأنهار والدّمُ الورديُّ دمُ الأشجارِ الخُضر

في عروقِ الإلهِ پانَ[4] يودعونَ كَوناً!

كانت الأرضُ تنبضُ تحتَ قدَميهِ الطّويلتين قدَمَي الماعز،

ولاثماً بشفتيهِ، برفقٍ، المِضفارَ الصّادح

كان يبعثُ في الأجواءِ نشيدَه العظيمَ للحبّ؛

واقفاً على السّهلِ، كانَ حولَهُ يَسمَع

الطّبيعةَ الحيّةَ وهيَ لندائهِ تستجيب؛

أزمنةً كانت الأشجارُ الصّامتةُ تُهدهِدُ فيها الطّائرَ الشّادي،

والأرضُ تهدهدُ الإنسانَ، والأوقيانوسُ الأزرق

وجميعُ الحيواناتِ تتحابُّ، في اللّه تتحابّ!

---

(١) هيَ، كما هو معروف، إلاهة الجمال عند الرّومان، تقابلها عند الإغريق أفروديت. وستظهر هذه الإلاهة في هذه القصيدة بأسمائها الثّلاثة، الرّومانيّ والإغريقيّ والفينيقيّ.

(٢) السَّتيرات: جمع "سَتير" Satyre، من اليونانيّة "Saturoi". هم في الميثولوجيا الإغريقيّة شياطين ريفيّون وغابيّون، كانوا يُصوَّرون برأس رجلٍ طويل اللّحية ذي قرنين، وأسفلِ حصانٍ أو تيس. كانت هذه المخلوقات تجول راقصة وعازفة على النّاي، تطارد الحوريّات والبشر الفانين، وتساهم في مواكب ديونيسوس النّشوانيّة.

(٣) هي "النّمفا" Nymphe الإغريقيّة، وكانت النّمفاوات إلاهات من مقام ثانويّ، يأهلن الغابات والجبال والأنهار، ويُصوّرهن الرّسامون في أجساد نساء عاريات أو نصف عاريات.

(٤) Pin هو في الميثولوجيا الإغريقيّة إله الحقول والرّعيان. يقابله في الميثولوجيا الرّومانيّة Faune.

إنّني أرثي عهودَ كوبيلا[1] الفخْمة
الجائبةِ كما يُروى، بجَمالها المهول،
في عربةٍ من الفولاذِ ضخمةٍ، المدُنَ المُنوَّرة؛
نهداها كانا في المسافاتِ يسكبان
الدّفقَ الصّافيَ لحياة بِلا انتهاء.
والإنسانُ يرتشفُ سعيداً من حلمتِها المبارَكة،
كمثْلِ طفلٍ صغيرٍ يلعب على ركبتيها.
- فلأنّهُ كانَ قويّاً، كان الإنسانُ عفّةً ورقّة.

يا للبؤس! الآنَ يقولُ: «أعرفُ الأشياء»،
ويسيرُ مغمضَ العينين مصمومَ الأذنين.
- وما عادَ من آلهةٍ، ما من آلهةٍ!، الإنسانُ صارَ مِلِكاً
الإنسانُ إلهٌ! أمّا **الحبُّ** فهوَذا الإيمان الكبير!
آهِ لو بقيَ الإنسانَ يرضع من ثديَيك،
أيّتُها الأمّ العظيمةُ للآلهةِ والبشرِ، يا كوبيلا؛
لو لم يدَعِ الخالدةَ عشتروت[2]

(١) كوبيلا: كتبناها هنا بحسب تسميتها اليونانيّة Kubelé لأنّ نطق اسمها الفرنسيّ Cybèle يكاد لا يتميّز في العربيّة عن نطق اسم "السّيبيل"، إلاهة العِرافة لدى الإغريق القدامى Sibylle. وكوبيلا التي يقصدها رامبو إلاهة أناضوليّة للخصب اختطفها الإغريقيّون والرّومان، فصارت تشكّل أحد عناصر تراثهم الأسطوريّ، وهي في الميثولوجيا اللاّتينيّة (الرّومانيّة) إلاهة الأرض والعمل في الحقول. يُروى أنّها هي التي أوقفت ديونيسوس على أسرارها التي ستتحوّل في اليونان القديمة إلى شعائر دوريّة. وترينا الأساطير وهي تجوب المدن في عربتها، ويصوّرها بودلير في بعض أشعاره مزوّدة بحلمتين هائلتَي الحجم.
(٢) إلاهة فينيقيّة؛ أنظر الحاشية التّالية.

التي، أمس، وهيَ تطلعُ في النّور الشّاسع
للأمواج الزّرقِ، زهرةَ حيّةً تُضمِّخُها الأمواجُ بالعطر،
كشفَتْ عن سرّتها الورديّةِ حيثُ راحَ يهطل الزّبَد[١]،
وإلى الغناءِ دفعَتْ، هي **الإلاهة** ذات العينَينِ الظّافرتَين،
العندليبَ في الغابِ والحُبَّ في القلوب!

-II-

مؤمنٌ أنا بكِ! مؤمنٌ بكِ! أيّتها الأمّ **الإلهيّة**،
يا أفروديتَ[٢] البحريّة! - آه مريرةٌ هيَ الطّريق
منذُ أوثَقَنا إلى صليبِهِ **الإلهُ** الآخر[٣]؛
لكّني، يا ڤينوسُ، يا **جسداً**، ويا **رُخاماً**، ويا **زهرةً**، بِكِ أؤمِن!
- أجَل، الإنسانُ حزينٌ وقبيحٌ؛ إنّه حزينٌ تحتَ سماءٍ غير متناهية،
يرتدي ثياباً لأنّهُ ما عادَ عفيفاً،
ولأنّه لوّثَ صدرهُ الإلهيَّ المزهوّ،
وكما نفعل بالوثن في النّار أفنى
جسدَهُ **الأولمبيَّ** في خنوعاتٍ قذرة!
أجَلْ، حتّى بعدَ الموتِ، في هيكلِ عظامه الشّاحبة،
يريدُ أن يحيا، شاتماً [هكذا] الجَمالَ الأوّل!

---

(١) يذكّر بولادة ڤينوس من زبَد موجة. ويشير الشرّاح إلى "خلط" يقوم به رامبو، سبق أن وقع فيه دو موسيه. فعشتروت، التي تصفها هذه الأبيات، هي إلاهة السّماء عند الفينيقيّين ولا تقابل ڤينوس اللاّتينيّة ولا أفروديت الإغريقيّة.

(٢) إسم ڤينوس عند الإغريق.

(٣) يقصد السيّد المسيح. المسيحيّة أبعدث في نظره الإنسان عن الدّيانة الطّبيعيّة التي تحتفل بها هذه القصيدة.

- والوثنُ الذي أودعتِ أنتِ فيهِ كلَّ هذه البُكورة،
والذي أَلَّهتِ فيهِ طينَتنا، **المرأة**،
ليتمكّنَ الرّجلُ من أن يُنير روحَه الفقيرة،
ويرتقيَ بطيئاً، في حبٍّ شاسع،
من مَحبسهِ الأرضيِّ إلى مفاتنِ النّهار،
المرأةُ ما عادتْ لتعرفَ حتّى أنْ تُصبحَ بغيّاً!
- هيَ مهزلةٌ كبيرةٌ! والنّاسُ تهزأ
من الاسمِ المقدّسِ العذب، اسمِ ڤينوسَ العظيمة!

-III-

آه لو عادتِ الأزمنةُ! الأزمنةُ التي كانَ لها وجود[1]،
- **فالإنسانُ** انتهى، **الإنسانُ** مَثّلَ جميعَ الأدوار![2]
في واضحة النهارِ، سينبعثُ الإنسان،
مُتعَباً من تحطيمِ الأوثان، متحرّراً من جميعِ **آلهته**،
ولأنّهُ ابنٌ للسّماءِ فَسيستقرئُ السّموات!
المثَلُ الأعلى، الفكرُ اللاّ يُقهرُ، الفكرُ الأزليّ،
والإله كلّه الذي يحيا تحتَ صلصال جسدِه،
سيرقى، ويرقى، ويلتهب تحتَ جبينه هوَ!
وعندَما تَرينَهُ سابراً الأفُقَ كلّه،
كاسراً الأصفادَ القديمة، متحرّراً من كلِّ خشية،
فَستأتينَ لِتهَبيهِ **الفِداءَ** المقدّس!

(١) يرى برونيل في هذا البيت اعتقاداً بمفهوم دائريّ للزّمن أو بعَود أبديّ له كما في شعر ڤرجيليو.
(٢) في المسوّدات صيغة أخرى: "الأزمنة القديمة ستعود، / فالإنسان ما خُلِقَ ليمثّل كلّ هذه الأدوار".

- رائعةً، مشعّةً، من قلب كبيرِ البحار ستنبثقينَ،
مُلقِيةً على **الكونِ** الواسع
الحبَّ غيرَ المُتناهي في ابتسامةٍ غير متناهية!
والعالمُ سيَرنُّ مثْلَ **قيثارٍ** فخمٍ
في ارتعاشاتِ قُبلةٍ شاسعة!
العالَمُ للحُبّ جائعٌ: وستأتينَ لتُشبِعيه.

....

عجباً! الإنسانُ رَفعَ رأسَهُ فخوراً وحُرّاً!
والإشعاعُ المفاجئ، إشعاعُ الجمالِ الأوّل،
يجعلُ الإلهَ يَتململ في هيكل الجسد!
سعيداً بالخيرِ الحاضرِ، شاحباً من الأذى المُتكبَّد،
يرغبُ الإنسانُ في سَبْرِ غورِ كلّ شيءٍ، ومعرفتِهِ! **الفكْر**،
المسخَّر طويلاً كمثْلِ دابّةٍ، والمقموعُ طويلاً،
من جبينهِ سَينبثِقُ![1] وسيعرفُ هوَ لماذا!...
فليَثِبِ الفكرُ حرّاً **وسيؤمن** الإنسان!
- لمَ اللاّزوردُ صامتٌ والفضاءُ متعذّرٌ على السّبر؟
والكواكبُ الذهبيّةُ ما لَها تتهايلُ كالرّمل؟
وإذا ما أوغَلنا في الصّعودِ فَما نشاهدُ في الجوّ؟
هل أنَّ **راعياً** يقودُ هذا القطيعَ المُترامي

(١) يرى فيها جان-لوك ستينمتز إشارة إلى أثينا، إلاهة الفطنة في الميثولوجيا الإغريقيّة، مسلّحةً من جبين زفس. كما يرى فيها إشارة ممكنة إلى محاورة أفلاطون "الفيدروس الرّوح كعربة يجرّها حصانان في اتّجاهين متعاكسَين.

من عوالمَ سائرةٍ في رعبِ الفضاء؟
وكلُّ هذه العوالمِ التي يحضنها الأثيرُ في سِعته،
أتراها تصدحُ بنبراتِ صوتٍ أزليّ؟
- **والإنسانُ**، هل يقدرُ أن يرى؟ أن يقولَ: أنا أؤمن؟
هل صوتُ الفكرِ أكثرُ من حلمٍ؟ ولئن كانَ الإنسان
باكراً يولَدُ، ولئن كان العمرُ بمثْلِ هذه الوجازة،
فمن أينَ تراه يأتي؟ أيَغوصُ في **الأوقيانوس** العميق،
أوقيانوسِ البذور والنُّطَفِ والأجنّةِ، في غورِ
البوتقةِ الواسعةِ التي منها ستَبعثُه
الأمّ-الطبيعةُ مخلوقاً حيّاً،
ليُحبَّ في الوردةِ، وينموَ في القمح ؟...
لا لأحدٍ منّا أن يعرفَ! إنّنا لَمُعاقون
بعباءةٍ من الجهل والأوهام الضّيقة!
سقطْنا من مَهابلِ الأمّهات رجالاً-قِرَدة،
عقلُنا المكفهرّ يحجبُ اللاّنهايةَ عنّا!
إلى **المُشاهدةِ** نصبو: فَنُعاقَب **بالشكّ!**
الشكُّ، الطائرُ الكالحُ، بجناحِهِ يَلطمنا...
- والأفقُ يواصلُ هروبَه الأبديّ!...

....

السّماءُ الكبرى مفتوحةٌ! الأسرارُ ميتة
أمامَ **الإنسانِ** الواقفِ مُصالِباً ذراعَيه القويّتَين
في الألقِ الشّاسعِ لطبيعةٍ فاحشٍ ثراؤها!
يُغنّي... فيُغنّي الغابُ، ويهمس النّهر

بنشيدٍ ملؤهُ السّعادةُ يصّاعدُ إلى النّهار!...

– إنّهُ الفِداءُ! إنّهُ الحبُّ! إنّهُ الحبّ!...

....

-IV-

يا لألَقِ الجسدِ! يا للألَقِ المثاليّ!

يا لَتجدّيدِ الحبّ، يا للفجرِ الظّافر

يومَ يلمسُ إيروسُ الصّغيرُ وكاليبيجا[١] البيضاء،

حانيَينِ عندَ أقدامهما الآلهةَ والأبطال،

وبثلجِ الأوراد مغمورَين،

يلمسان النّساء والزّهرَ المتفتّحَ تحتَ أقدامهما الجميلة!

يا آرياندةَ العظيمةَ يا مَن تنفثين الحسرات

بإزاء الشاطئ إذْ ترينَ شراعَ تيسوس[٢]

هارباً على المَوج، أبيضَ تحتَ الشّمس،

أنتِ يا طفلةً بَتولاً رقيقةً حطّمتْها ليلة،

أُسكتي! في عربته الذهبيّة المطرّزة بأعنابٍ سودٍ،

---

(١) كتب رامبو: Kallypige ثمّ وضعَ Kallipige، والأصحّ هو: Kallipyge، والمفردة تعني "ذات الوركين الجميلَين"، صورة هوميروسيّة صارت تسمّي أفروديت.

(٢) أنقذت آرياندة تيسوس الذي جاء ليقاتل المسخ مينوتوروس، ومكّنته من الخروج من متاهته بفضل وشيعة خيوطها المشهورة التي نصحته بأن يحلّها بقدر ما يتقدّم في المتاهة ليُعلّم بها دربه ("خيط أريان" الذي سار مثلاً يُطلَق على كلّ وسيلة إنقاذ). ثمّ هجرها تيسيوس في جزيرة ناكسوس، فاستقبلها باخوس وقد جاء من أجلها في عربته. يكتب رامبو اسمها: "آرياندة"، كما كان يفعل شعراء حركة البرناس.

هوَذا ليسيوس[١]، في حقول فيريجيا[٢]،
تُنزّهُه نمورٌ شبِقةٌ وفهودٌ شُقر،
على امتدادِ الأنهارِ الزُّرقِ حتّى لَيجعلَ الطّحلبَ المُكفهرَّ يَخمرّ.
زفسُ، **الثّورُ**، يُهدهدُ على عنقِهِ كَمثْلِ طفلة،
الجسدَ العاري لأوروبةَ[٣] وهي تطرحُ ذراعَها البيضاء
على عنقِه المنفعلِ، **والإلهُ** يقشعرّ وسطَ الأمواج،
وبطيئاً يُديرُ صوبَها عينَه المُبهَمةَ النّظرة؛
فَتُوسِّدُ هيَ خدَّها الشّاحبَ المُزدهر
على جبينِ الإله؛ عيناها مغمضتانِ؛ إنّها تموت
في قبلةٍ إلهيّةٍ؛ الموجُ المكتنزُ بالوَشوَشات
بزَبَدِهِ الذّهبيِّ يُلوِّن لها شَعرها.
– بينَ نباتِ الدّفلى واللوتس الثّرثار
ينزلقُ، هائماً، **البَجَعُ** الكبيرُ الحالِم
لاثِماً ببياضِ جناحَيهِ ليدا[٤]؛
– وبَينا تخْطرُ بجَمالها العجيبِ سيپريس[٥]،
حانيةً استداراتِ وركَيها الفذّة،

---

(١) أي "المحرِّر"، وهو أحد أسماء باخوس، وهذا بدوره اسم آخر لديونيسوس، إله الخمر والنشوة والأعياد عند الإغريق.
(٢) منطقة من آسيا الصّغرى تمتدّ غربيّ هضبة الأناضول، كان لها اتّصالات عديدة مع الرّومان والإغريق.
(٣) اختطفها زفس (جوبيتر)، وقد جاءها في هيئة ثور صعدتْ هي على كتفيه وعبرَ بها سابحاً إلى جزيرة كريت الإغريقيّة، وهذا كلّه تستحضره أبيات رامبو. وقد كتب رامبو اسمها، متأثراً بالشّعراء البرناسيّين، على هيأة "أوروپّه" (بدل "أوروپ").
(٤) هنا استعادة لتحوّل أسطوريّ آخر لزفس، عندما طارحَ ليدا الغرام وقد جاءها على هيئة بَجع (طائر تَمّ).
(٥) هي الإلاهة التي ستهب اسمها لجزيرة قبرص.

وناشرةً في زَهْوٍ ذهبَ نهديها الفخمَين
وبطنَها الجليديَّ المُزدانَ بطحالبَ سوداء؛
- يَجولُ في الأفقِ، بِجَبينٍ رقيقٍ ومُرعِب[1]،
هرقلُ، **المُروِّضُ الكبيرُ**، جسَدُه الهائل
مُزنَّرٌ بفروةِ الأسدِ كما لو بِالمَجد![2]

بالسّماءِ الصّامتةِ تُحدّقُ دريادة[3]،
مُضاءةً قليلاً بأشعّةِ قمرِ الصّيف،
واقفةً في عُريٍ، حالمةً في شحوبها الذهبيّ
الذي يُبقّعُه المدُّ الثقيلُ مَدُّ شعرها الطّويل الأزرق،
في فرْجةِ الغاب المعتمةِ حيثُ يكونُ للطّحالب التماعُ النّجوم...
- على قدَمَي أنديميونَ الفاتنِ[4]، ببالغِ الوَجَل،
تدَعُ سيلينا[5] البيضاءُ وشاحَها يعوم،
وعبْرَ شعاعٍ شاحبٍ ترمي لهُ بقُبلة...
- في البعيد تبكي **[إلاهة] الينابيعِ** في جذَلٍ متواصل...

---

(١) التضادّ في الصّفتين مقصود، فكأنّه، كما يرى برونيل، رقيق لوقوعه في أسر الحبّ، ومرعب بهيأته البطوليّة.

(٢) اقتضاب يقصد به "كما لو بهالة المجد"، وهي الهالة التي تحيط برؤوس القدّيسين في الإيقونات المسيحيّة.

(٣) إحدى حوريّات الغابات المعروفات في الميثولوجيا الإغريقيّة بـ "النمفاوات".

(٤) صيّاد أحبّته سيلينا (أنظر الحاشية التّالية)، وولدتْ منه خمسين بنتاً. نالت له من زفس الرّقاد الأبديّ، وصارت تختلي به كلّ ليلة. كُرّست لأسطورته مؤلّفات عديدة من أهمّها عملٌ للشاعر جون كيتس John Keats.

(٥) هي عند الإغريق إلاهة القمر. جمعتها بالإله پان غراميّات مشهورة في الأدب الأسطوريّ. وعندما أحبّت أنديميون (الحاشية السّابقة) التحمتْ به عبر شعاع.

إنّها **الحوريّةُ** تحلمُ، متكئةً إلى جرّتها[١]،
بالفتى الأبيضِ الجميلِ[٢] تُطوّقه بِمَوجتها...
- في اللّيل هبّتْ نسائمُ عِشق،
وفي الغاباتِ المقدّسةِ، في رُعبِ الأشجار المتطاولة،
كانتْ **أنصابُ الرّخام**[٣] المُظلمةُ تنتصبُ بِمهابة،
الآلهةُ، التي في جِباهها يعشّشُ طائر الدّغناش،
الآلهةُ تصغي للإنسانِ والعالَم اللاّ نهائيّ!

مايو/ نوّار ٧٠[١٨]

(١) هكذا كان القدماء يصوّرون إلاهة الينابيع.

(٢) يرى برونيل هنا تلميحاً ممكناً إلى هيلاس، الذي اجتذبته الحوريّات إلى الماء ليغترف منه وليلاقينه.

(٣) هي تماثيل الآلهة، المهجورة، يصوّرها كما لو كانت حيّة.

أوفيليا(*)

-I-

على الموجِ الأسوَدِ الهادئ حيثُ ترقدُ النّجوم
تعومُ أوفيليا البيضاءُ كمثْلِ زنبقةٍ كبيرة،
بطيئاً تعومُ، ممدّدةً في بُرقعها الطّويل،...
- في الغاباتِ النائيةِ تُسمَعُ صيحاتُ صيّادين.

منذُ ألفِ عامٍ وأوفيليا الحزينة
تخْطرُ شبحاً أبيضَ على النّهرِ الطّويل الأسوَد؛
منذُ ألفِ عامٍ وجنونُها العذب
يهمسُ بأغنيتها[1] لنسيمِ المساء.

الرّيحُ تلثمُ نهدَيها ناشرةً كمثْلِ تُويجات
بُرقعَها الواسعَ الذي يُهدهدهُ الماءُ ببالغِ الرّفق؛

(*) جليٌّ أنّ القصيدة كُتبتْ على أثر قراءة مأساة "هاملت" لشكسبير. أوفيليا هي في العمل المذكور حبيبة هاملت، تموت منتحرةً في النّهر (الفصل ٤، المشهد ٧). ويبدو رامبو على معرفة بالنصّ الأصليّ، فهو يكتب اسم البطلة مُحاكياً التّسمية الانجليزيّة: Ophélia، وليس على النّمط الفرنسيّ: Ophélie.

(١) هي، حسب برونيل، إشارة إلى الأغاني العاطفيّة التي كانت أوفيليا تغنّيها في مسرحيّة شكسبير في لحظة جنونها هذه.

الصّفصافُ الرّاجفُ يبكي على كتفَيها،
وعلى جبينها الحالِمِ الكبيرِ ينحني القصَب.

عرائسُ الماء المُجعَّدةُ حولَها تتنهّد؛
وأحياناً توقظُ في مغثٍ[1] غافٍ،
عشّاً تهربُ منه ارتعاشةُ جَناح
- من كواكبِ الذّهبِ ينهمرُ غناءٌ غامض.

-II-

يا لأوفيليا الشّاحبة! أيّتها الفاتنةُ كالثّلج!
أجَلْ، مُتِّ طفلةً جَرَفها نهرٌ هائج[2]!
لأنّ الرّياحَ الهابطةَ من جبالِ النّرويج الكبيرة[3]
حدّثتْكِ خفيضاً عن الحريّةِ الحامزة؛

ولأنَّ نفحةَ هواءٍ عبثتْ بِشَعركِ المَديد،
وفي فكركِ الحالِمِ ألقَتْ وشوَشةً غريبة؛
ولأنّ قلبَكِ كانَ يسمعُ غناءَ الطّبيعة
في نواحِ الشّجَرِ وحسراتِ الليالي؛

---

(١) نباتٌ مائيّ، يُدعى أيضاً بال "مائه" أو "جار الماء".
(٢) إستخدم رامبو النّعت " emporté "، وهو يعني "منجرف" و"هائج" أو "نزِق"، ولكنّه أبقى على انجراف أوفيليا مضمراً ومنح الصّفة للنهر، في نوع من القلب البلاغيّ ومراعاةً للقافية.
(٣) : أشار الشرّاح إلى هفوة لرامبو، قد تكون متعمّدةً واضطرّته إليها القافية. فالنّهر الذي تغرق أوفيليا نفسها فيه يقع في الدّانمارك لا في النّرويج.

ولأنّ صوتَ البِحارِ، كَمثلِ حشرجةٍ مديدة،
كانَ يدمّرُ حضنَكِ الطفوليَّ المفرطَ الإنسانيّةِ والعذوبة؛
ولأنَّ فارساً وسيماً، مجنوناً مسكيناً[١]،
جلسَ ذاتَ صباحٍ في نيسانَ صامتاً إلى رُكبتَيك!

السّماءُ! الحبُّ! الحريّةُ! يا له من حُلمٍ، أيَّتَها المجنونةُ، يا فقيرة!
لقد انصهرتِ بهِ كما ينصهرُ الثّلجُ في النّار:
كلامُكِ كان مختنقاً برؤاكِ المَديدة
- واللاّنهايةُ المُرعبةُ أفعَمتْ بالشّرودِ عينَكِ الزّرقاء!

-III-

- والشّاعرُ يقولُ إنّكِ في نورِ النّجوم
تأتينِ في الليلِ باحثةً عن الأزهارِ التي اقتَطَفتِ[٢]،
وإنّه أبصرَ على الماء **أوفيليا** البيضاء
تعومُ في بُرقعها الطّويلِ كمثْلِ زنبقةٍ كبيرة.

١٥ آيار/مايو ١٨٧٠

(١) هو بالطّبع هاملت، نرى في المسرحيّة اضطراباته النّفسيّة وتصميمه على الثّأر لوالده الذي قتله أخوه واحتلّ عرشه وتزوّج من امرأته (أمّ هاملت).
(٢) بالفعل، تنتحر أوفيليا في المسرحيّة مكلّلةً بالأزهار.

رقصةُ المشنوقين(*)

على مشنقةٍ سوداءَ تُشبه أقطعَ لطيفاً،
ترقصُ، ترقصُ الحاشية،
حاشيةُ الشيطانِ[1] الهزيلةُ الجُسوم،
هياكلُ المُحاربينَ الشجعان[2].

بعلُ الذبابِ[3] يَجرُّ مِن أربطةِ الأعناق[4]
عرائسهُ السّوداءَ الصّغيرةَ المتجهّمةَ في السّماء،
ثمّ يصفعُ جباهَها بقفا نَعلِه،
فيجعلها ترقصُ، ترقصُ على لحنٍ للميلاد عتيق!

(*) انطلاقاً من هذه القصيدة واللّازمة التي تفتتحها وتختتمها، يعرب رامبو عن هيمنة موسيقيّة عالية. كما تتضّح روح السّخرية السّوداء عنده هنا لأوّل مرّة. موضوع الرّقص الجنائزيّ معروف من قبل في الشّعر الفرنسيّ، وسبقَ أن كتبَ فيه فرانسوا ڤيّون François Villon قصيدة معروفة عنوانها "بالادة المشنوقين (Ballade des pendus " البالادة شكل شعريّ)، إلاّ أنّ رامبو يضيف عطفاً على المشنوقين يمنح القصيدة خلفيّة سياسيّة مؤكدة.

(١) حاشية الشّيطان أو فرسان الشّيطان (أي "الكفَرة") هو الاسم الذي كان يُعطى لغير المسيحيّين الذي كانوا يُشنَقون أثناء الحملات الصليبيّة.

(٢) كتب رامبو حرفيّاً: "صلاحات الدّين"، جمع صلاح الدّين (الأيّوبيّ)، الذي يُطلق الأوربيّون اسمه على المحارب القروسطيّ الشّجاع.

(٣) يمثّل "بعل الذباب" في "سفر متّى" رئيس زبانية الجحيم.

(٤) كناية تهكّميّة عن حبال الشّنق.

والدّمى الملسوعةُ تشبكُ أذرعَها الضّامرةَ بابتراد:
كمثْلِ أراغنَ سوداءَ، البطونُ المكشوفة
التي كانَت الأوانسُ الطيّباتُ يعصرنَ بالأمس،
تتراطمُ لبرهةٍ طويلةٍ في حبٍّ مُقرف.

مرحى! يا راقصينَ مَرحينَ ما عادتْ لهم من كروش!
يُمكنكم الوثبُ، فالرّكائزُ بالغةُ الطّول!
هوب! ولا يَعرفَنْ أحدٌ أهيَ معركةٌ أم رقصة!
مسعوراً يعزفُ بعلُ الذّبابِ على كمنجاتهِ كيفما اتّفق!

يا لها كعاباً صلبةً، لا أحدَ يستهلكُ صنادلَه!
أغلبُ القومِ نَزعوا قمصانَ الجِلد:
ما يبقى غيرُ مزعجٍ، ويُرى بلا فضيحة.
وعلى الهاماتِ يَطرحُ الثّلجُ قلنسوةً بيضاء:

على هذه الأرؤسِ المشجَّجةِ يَتَبخترُ الغراب،
ومِزقةٌ من اللّحمِ ترتجفُ عندَ ذقنهم الضّامر:
فكأنّما يدورُ في المُعتركِ المظلم،
محاربونَ صلبونَ يرتطمونَ بدروعٍ ورقيّة.

مرحى! والنّسيمُ يَصْفرُ في رقصةِ الهياكلِ، العارِمة!
والمشنقةُ السّوداءُ تخورُ كمثْلِ أرغنٍ حديديّ!
والذّئابُ تردّ عليها من أقصى الغاباتِ البنفسجيّة،
والسّماءُ، في الأفقِ، لها حُمرةُ الجَحيم...

يا أنتم، هزّوا لي هؤلاء المختالينَ الجنائزييّن،
مَنْ بِبالغِ المُداجاةِ تُداعبُ أصابعُهم الغليظةُ المكسَّرة
على فَقارِهم الشّاحبِ مسبحةَ مَحبّة[1]:
ليسَ هذا دَيرَ رهبانٍ يا مَنْ تَنْفُقون!

عجباً! هوَذا يثِبُ وسطَ الرّقص الجنائزيّ
في المدى الأحمر هيكلٌ عظميٌّ عملاقٌ مجنون
مدفوعاً بوثبتهِ يَجمَحُ مثْلَ حِصان:
ثمَّ، إذْ يُحسّ في عنقهِ بالحبلِ المتصلّب،

يُشنّجُ أصابعَهُ الهشّةَ على عظمِ فخذهِ الذي يُطقطِق
صارخاً كَمِثْل مَنْ يُقهقه،
وكما يرجعُ إلى المسرحِ الخشبيِّ بهلوان،
يُعاودُ هوَ الوثبَ في حلبةِ الرّقصِ على إيقاعِ العظام.

على مشنقةٍ سوداءَ تُشبه أقطعَ لطيفاً،
ترقصُ، ترقصُ الحاشية،
حاشيةُ الشّيطانِ الهزيلة الجُسوم،
هياكلُ المُحاربينَ الشّجعان.

(١) يفسّر برونيل هذه المداجاة بكون المشنوقين يحاولون الإفلات من الشّيطان بأن يقوموا أمامه بصلاة مُرائية بالشّاكلة التي يصفها المقطع.

عقابُ ترتوف(*)

ذاتَ يومٍ، بَيْنا يَسيرُ، رقيقاً بِشَناعة،

أصفرَ، رائلاً من فمهِ الأدرَدِ إيمانَه،

مُذْكياً، مُذْكياً قلبَهُ المُتيَّمَ تحتَ

ثوبهِ الأسوَد الطَّهورِ، مغتبطاً، بيدٍ في القفّاز،

(*) تضعنا قراءة أولى لهذه القصيدة أمام نصّ مضادّ للإكليروس (سلك الكهنوت) يسخر فيه رامبو من راهب يهبه اسم الشخصيّة الموليريّة المعروفة (وإن كان رامبو يكتب الاسم على هيأة: Tartufe، في حين يكتب موليير: Tartuffe؛ علماً بأنّ بعض مترجمي المسرح العرب يكتبونه في شكل "طرطوف"، ولا وجود في الفرنسية لحرف الطّاء). ويشير ستينميتز إلى أنّ نزعة رامبو ضدّ-الإكليروسيّة تجد أحد حوافزها في كون عدد من تلامذة الكهنوت كانوا في الأوان ذاته زملاءه في مدرسته بشارلڤيل، وهو يسلّط عليهم سخرية أكبر في نصّه القصصيّ "قلب تحت جبّة" (أنظر نصّها في مكان أبعد). بيدَ إنّ قراءة أكثر إمعانيّة، بدأها الباحث ستيف مورفي Steve Murphy، وتذكرها نشرة آرليا، تشير إلى بُعد سياسيّ ممكن للقصيدة. بموجب هذه القراءة، تكون القصيدة موجّهة ضدّ الإمبراطور نابليون الثالث. فالعنوان "عقاب" يحيل إلى المجموعة الشعريّة "العقوبات *Les Châtiments*" لڤيكتور هوغو، المشبعة بالعداء للإمبراطور. ومن المتعارَف عليه أنّ من كان يستهدفه موليير عبرَ شخصيّة ترتوف هو الإمبراطور نفسه. ثمّ إنّ الأوصاف الجسمانيّة التي يمنحها رامبو للرّاهب تنطبق على نابليون الثالث انطباقاً تامّاً. وعلى غرار ڤيّون Villon وشعراء آخرين، يبدو أنّ رامبو يمارس هنا ما يُسمّى "تطريزاً acrostiche": كتابة أبيات تشكّل حروفها الأولى باجتماعها كلمة يريد الشاعر الإبقاء عليها مرموزة. وعليه، فالحروف الأولى من الأبيات ٤-١١ تمنحنا: Jules Ce، وإذا ما أضفنا إليها إمضاء رامبو الذي وضعه بالحرفين الأوّلين لاسميه الشخصيّ والعائليّ (A. R.) نلنا: Jules César (يوليوس قيصر). فكأنّه يكنّي للإمبراطور باسمه سابقه الرومانيّ المعروف. يحيلنا هذا أيضاً إلى قصيدة لاحقة لرامبو يسخر فيها من نابليون الثالث بعدَ أسْره على أيدي الألمان: "غضبات القياصرة".

ذاتَ يومٍ، بَينا يسيرُ [ناطقاً] بصلاةٍ[1] - أقبلَ شرّير،
وجَرّه بفظاظةٍ من أذنهِ السّاذجة
وأمطرَ عليهِ أقذرَ الكلامِ، ونزَعَ
ثوبَهُ الأسوَدَ العفيفَ مِن على جِلدِهِ الدّبِق!

يا لها عقوبةً!... كانتْ أزرارُ ثيابهِ محلولة،
والمسبحةُ الطّويلةُ لخطاياه المُسامَحة
تكرُّ في قلبهِ؛ طفِقَ القديّسُ ترتوفُ يَشْحب!...

هكذا راحَ يعترفُ ويُصلّي في حَشرجة!
واكتفى الرّجلُ بأخذِ ياقتهِ العريضة[2]...
- أفٍّ! كانَ ترتوفُ عارياً من أعلى رأسهِ حتّى أخمصِ القدم[3]!

(١) كتبَ حرفيّا، وباقتضاب: "أوريموس Oremus"، يقصد أنّ الرّاهب يسير متمتماً بهذه الصّلاة المعروفة، باللّاتينيّة: "أوريموس برو جودايس برفيدي" ("لِنُصَلِّ من أجل اليهود الحانثين بالإيمان"). كلمة "برفيدي" تعني "الماكرين" أيضاً، فكأنّ فيها تمهيداً ضمنيّاً ساخراً لمجيء الماكر الذي تتحدّث عنه القصيدة. ثمّ إنّ ترتوف (الشّخصيّة الموليريّة) كان هو نفسه مولعاً بالصّلوات. وقد استثقلنا اجتماع المفردة اللّاتينيّة والفعل المُضمَر فترجمنا إلى "صلاة".

(٢) هي ياقة تُضاف إلى القميص كان يرتديها رجال الكهنوت والقضاء، ويبدو أنّها كلّ ما بقيتْ لترتوف بعدما جرّده الولد المشاغب من ثيابه.

(٣) في مسرحية موليير، تقول الخادمة تورين لترتوف: "ولو رأيتُكَ عارياً من أعلى رأسك حتّى أخمص قدميك / لَما كانَ جِلْدكَ كلّه سَيغويَني". يمنح رامبو هذه الفرضيّة صيغة ناجزة فيُعرّي الرّاهب على رؤوس الأشهاد.

الحدّاد(*)

قصر تويلري، نحوَ العاشر من آب ٩٢ [١٧]

مُمسِكاً بمطرقةٍ عملاقةٍ، مُفزِعاً
من النّشوةِ والعظمةِ، مديدَ الجبهة،
ضاحكاً كمثْلِ بوقٍ من البرونزِ بملءِ فيه،
ملتهماً ذلكَ البدينَ بنظرتهِ الشّرسة،
كانَ الحدّادُ يُخاطبُ لويسَ السّادسَ عشرَ ذاتَ يوم
والشّعبُ كانَ يتلوّى حولَهما
وعلى زخارفِ الذّهبِ يُجرجرُ سُتَرَه الوسخة.
الملِكُ الطيّبُ، الواقفُ على بطنه[١]، راحَ يَشحب،

(*) تبين هذه القصيدة عن معرفة عميقة لرامبو بأحداث الثورة الفرنسيّة، وعن تماهٍ كاملٍ معها. يسرد هنا، شعريّاً، حادثة فعليّة وقعت في أثناء الثورة: القصّاب لوجوندر Legendre يستوقف لويس السّادس عشر في الشارع ويوبّخه ويعرض عليه مظالم الشّعب. إلاّ أنّ رامبو حوّل القصّاب إلى حدّاد لمزيدٍ من الملاءمة الشعريّة والعمق الأسطوريّ (نضال عماليق الميثولوجيا الإغريقيّة ضدّ الآلهة بمساعدة أسلحة صنعها حدّادون متعاطفون). ويمكن أن يكون رامبو قد استوحى لوحة محفورة لأوغست تْيير Auguste Thiers تصوّر المشهد المذكور. وعن خطأ أرّخها أنطوان آدم، في نشرته لأعمال رامبو الشّعريّة في سلسلة لاپلاياد، في العام ١٨٩٢ (في هذا التّأريخ كان رامبو في إفريقيا، وقد هجرَ الشّعر تماماً). يقصد رامبو بالفعل العام ١٧٩٢، وهو تأريخ الواقعة التي تستعيدها القصيدة، يموقع الشّاعر نفسه فيها على سبيل التّخييل والتّماهي، ويُضمّن إدانة الحدّاد للويس السّادس عشر إدانة لمعاصره هو، نابليون الثّالث. بوسائل ما تزال غنائيّة وتقريريّة نوعاً ما، يُقدّم هنا تعبيراً أوّل عن نزعته الإنسانيّة وروحه المتمرّدة التي سيظلّ وفيّاً لها في شعره كلّه.

(١) إشارة إلى سمنة لويس السّادس عشر المفرطة، أو بطْنته.

يشحبُ كَمثْلِ مقهورٍ يُدفع إلى المشنقةِ دفعاً،
طيّعاً كمثْلِ كلبٍ، لا يَجمح أبداً،
فَحقيرُ الكورِ[١] ذاكَ، بِمنكبَيه العريضين،
كانَ يُلقي عليه كلاماً قديماً، أشياءَ هيَ من الطّرافة
بحيثُ تلطمهُ على الجبين لطماً!

«- تعْلمُ، يا سيّدي[٢]، كنّا نغنّي ترالالا
ونقودُ الثّيرانَ صوبَ أثلامِ الغَير:
الرّاهبُ في الشّمسِ يكرّرُ صلواتِه
على مسابحَ وضّاءةٍ خرَزُها من الذّهَب؛
والإقطاعيُّ يَخْطرُ على ظهرِ جوادِه وهوَ يَنفُخُ بالصُّور،
والواحدُ بالحبلِ والآخرُ بالسّوط
يجلدانِنا. - أعيُننا الذّاهلةُ كمثْل عَينَي بقَرة،
لم تكنْ لتبكي؛ كنّا نسيرُ، كنّا نسير،
وعندَما نكونُ حَرثْنا سائرَ البلاد،
وترَكنا في هذه الأرضِ السّوداء
نُتَفاً من أجسادِنا كنّا نحظى بمُكافأة:
في اللّيلِ يُسمَحُ لنا بأنْ نُشعلَ في أكواخَنا النّار
ليُعدَّ صغارُنا فطائرَ طُبِخَتْ بروعة.

(١) هو "حقير" في كوره من وجهة نظر الأرستقراطيّين، يستعير رامبو خطابهم ويردّه عليهم.
(٢) يُجمع المؤرّخون على أنّ لوجوندر هذا، الذي يحوّله رامبو إلى حدّاد، قد بدأ بالفعل بمخاطبة لويس السّادس عشر بصيغة المناداة العاديّة: "سيّدي Monsieur" بدلَ: "مولاي Sire"؛ وأنّه، أمام إيماءة امتعاض شديد ندّت عن الويس السّادس عشر، أعاد الكرّة قائلاً: "أجَلْ، سيّدي".

«... آه، إنّي لا أشكو. أقولُ لكَ فَحسْبُ حماقاتي،
الكلامُ بينَنا. أقبلُ بأنْ تنقضَني.
أوَ ليسَ مُفرِحاً أن ترى في شهر حزيران
عرَباتِ العلَفِ وهيَ تدخل في مخازن الحَصيدِ ضخمة؟
أنْ تشمَّ عَبَقَ ما ينمو وأريجَ البساتين
عندما تكونُ أمطرتْ قليلاً، والعشبِ الأصهب؟
أن ترى القمحَ، أجَلِ، القمحَ، سنابلَ بالحبوبِ ملأى،
وأن تفكّرَ بأنّ هذا يَعِد بكثيرِ من الخبز؟...
أوه، كنّا سنمضي بعنفوانٍ أكبرَ إلى الفرنِ المُوقَد،
ونغّني بفرحٍ طارقينَ السّندان،
لو كنّا واثقينَ من أنّنا سنأخذ،
ما دمنا في خاتمة المطافِ بَشراً!، ممّا يهَبُ اللّهُ شيئاً!
- بيدَ أنّها الحكايةُ العتيقةُ نفسها أبداً!

«ولكنّني الآنَ أعرفُ! لم يعدْ بوسعي أن أعقل،
ولديَّ يدانِ قويّتانِ وجَبيني[1] هذا والمطرقة،
أن يأتيَ إلى هنا رجلٌ عاقداً على ثوبه خنجرَه،
ويقولَ لي: يا فتايَ ألا أخصِبْ أرضي؛
أن يجيئوا، أيضاً، أثناءَ الحرب،
ليأخذوا ابني، هكذا، من منزلي!
أنْ أكونَ أنا رجُلاً، وتكونَ أنتَ ملكاً،

(١) يشير برونيل إلى أنّ "الجبين" يكنّي هنا إلى ما يقبع تحته، أي الفكر.

وتقولَ لي: «أريدُ!»... هلاّ أبصرتَ؟، إنّها لَحماقة.
أوَ تحسبُ أنّني أحبُّ رؤيةَ منزلكَ الفخم،
وضبّاطَكَ المذهّبينَ وأوغادَكَ الكثار،
والنّبَلاءَ اللُّقطاءَ يستعيذونَ منّا[١] ويدورون
كالطّواويسِ: بِعطورِ بَناتنا ملأوا عشَّكَ
وبأوراقهم الصّغيرةِ[٢] كي نُرمى في «الباستيلِ» وسواه،
ونقول نحنُ: هذا حسَنٌ، فَليَجثُ الفقراء!
ونُذهّب لكَ اللوفرَ[٣] واهبينَ أموالاً جمّة!
كي تثملَ أنتَ وتُقيمَ الحفلَ الباذخ
- ويُقهقهَ هؤلاء السّادةُ وأوراكهم على رؤوسنا!

«كلاّ! هذه القذاراتُ إنّما هيَ من عهدِ آبائنا.
لم يَعدِ الشّعبُ مومساً. بثلاثِ خطوات
مجتمِعينَ أَحَلنا باستيلكَ محضَ هباء.
هذا الحيوانُ كانَ ينزفُ على كلّ حجارةٍ دَماً،

(١) يلمّح إلى أنّ الأرستقراطيّين، رغم ما يدّعونه لأنفسهم من محتدٍ كريم، إنْ هم إلاّ لقطاء لا يزيدون شرفاً على العامّة التي يزدرونها وينعتونها بـ "الدّهماء". ومعروف كم كان شراء الألقاب وشجرات الأنساب شائعاً في عهد النّبالة. كما يُسمّي رامبو النّبلاء مستخدماً تعبير " palsembleu "، وهو مختصر للعبارة: " par le sang bleu " ("بالدّم الأزرق [أستعيذ]"، و"الدّم الأزرق" يرمز إلى الملوك)، تلميحاً إلى أنّهم كانوا يستعيذون بنبالتهم المزعومة، كمن يستعيذ باللّه، كلّما ذُكر أمامهم الفقراء والعامّة من أبناء الشّعب. يردّ عليهم رامبو بتسمية "اللّقطاء" في البيت نفسه.
(٢) هي التّقارير السّريّة التي كان هؤلاء يرفعونها إلى القصر وشايةً بأفراد الشّعب. وقد وضع رامبو اسم سجن "الباستيل" الشّهير بالجمع ("باستيلات") تلميحاً إلى سجون عديدة من نوعه.
(٣) كان المبنى الشّاسع لمتحف "اللوفر" الحاليّ واحداً من القصور التي تقيم فيها العائلة الحاكمة في فرنسا.

كانَ ذلكَ مُقرفاً، الباستيلُ يشمخ
بحيطانهِ البُرْص تسردُ علينا كلَّ شيء
مُبقيةً علينا في ظلمتها إلى الأبد!
أيّها المُواطنُ! أيّها المُواطنُ! ذلكَ الماضي المظلم
هو ما كانَ ينهارُ ويُحشرجُ يومَ دَكَكنا البُرج!
كانَ في قلوبنا شيءٌ أشبهُ ما يكون بالحُبّ.
على صدورنا احتضَنّا أبناءَنا ومَضينا
كمثْلِ جِيادٍ بِمناخيرَ تنفُخ،
فخورينَ، أقوياءَ، والشّيءُ في الصّميم يلفحُنا...
تحتَ الشّمسِ سرْنا، هكذا، مرفوعي الجبين،
في باريسَ! كانت النّاس تركض أمامَ سُتَرنا الوسخة.
أخيراً! أحسَسْنا بأنّنا رجالٌ! كنّا شاحبين،
مولايَ، ثملينَ برهيبِ الآمال:
وعندَما بَلَغْنا الحصونَ السّوداء،
ونحن نهزّ أبواقنا وأوراقَ السّنديان[١]،
ورماحنا في الأيدي، ما كانَ ليملأنا الحقد
كنّا نشعرُ بأنّنا أقوياءُ ونريدُ أن نفيضَ حناناً ورقّة![٢]
....
....
«ومذذاكَ ونحنُ كَمثْلِ مجانين!

---

(١) يحملونها في التّظاهرات لأنها ترمز لقوّة الشّعب.

(٢) يشير برونيل إلى أنّ هذه الصّورة تتطابق معَ ما كتبه المؤرّخ ميشليه عن شعب ظامئ للعدالة ولكنه يرفض الانتقام.

إرتقى جَمْعُ العمّالِ الشّارعَ، هؤلاء الملعونون
يمضونَ حشداً ما فتئ يكبر بعائدين
[من بين الموتى] مكفهرّينَ، قدّامَ بيوتِ الأثرياء.
وأنا أركضُ وإيّاهم ضارباً المُخبرينَ[1]: وأسيرُ
في باريسَ، مُظلِماً، حاملاً على منكبي مطرقة،
شرساً، طارداً في كلّ ركنٍ أحدَ المُريبين،
وإذا ما قهقهتَ بِوجهي فإنّي لَقاتلُك!
- ثمّ، تأكّدْ، لكَ أن تجنيَ فوائدَ
من رجالكَ المدلهمّينَ يأخذونَ شكاوانا
كالمَضارِب يتقاذفونها بينَ الأيدي
وخفيضاً يهمسون، يا للدُّهاةِ!: «ما أحمَقَهم!»
ويَطبخونَ قوانينَ ويُرمّقون
أوانيَ زاخرةً بعقاقيرَ وأوامرَ ورديّة،
وبتقليمِ الضّرائبِ يتلهّون[2]،
سادّينَ الأنوفَ عندَما نمرّ إلى جانبهم،
- نوّابُنا المرهفونَ يَلْفونَنا مُنتِنين!
إن كانوا لا يخشونَ إلاّ حِرابَنا... فَلا بأس!

---

(١) تُذكّر شخصيّة هذا الصّبيّ الرّاكض مع الثوّار بالصّبيّ غافروش Gavroche في رواية "البؤساء" لڤيكتور هوغو Victor Hugo، وكان رامبو شديد الإعجاب بغافروش.

(٢) من "طَبْخ" القوانين إلى ترميق الآنية الطبيّة فتقليم الضّرائب (كما نقول "تقليم الفسائل"، والضّرائب تُقلّم هنا لا لإلغائها بل لتوليد ضرائب جديدة وهذه هي وظيفة "الفسيلة" أصلاً)، فاستخدام المَناشق (مناشق السّعوط أو العاطوس): في جميع هذه الاستعارات يلمّح رامبو إلى أنّ القوانين والمراسيم الرسميّة ومعاملات الشّعب كانت في أيدي هؤلاء الرّجال لا أكثر من تسلية، عمل طبّاخين وبساتنة وشيوخ يستنشقون السّعوط ويتناولون العقاقير أو يغرضونها على المارّة كما في الأسواق الشعبيّة...

سئمنا مَناشِقَهم المحشوّةَ أكاذيب!
طفحَ الكيلُ من هذه الأدمغة الخاوية
ومن هذه الكروش المُنفّرةِ. آه، أهذه هيَ الأطباق
التي تُطعمنا، أيّها البرجوازيُ، نحنُ الشّرسين،
نحن مَن نهشّمُ الآنَ الصّولجاناتِ وأخامصَ البنادق!..»

....

ثمّ يجذبهُ من ذراعهِ وينتزع
مخملَ السّتائر ويُريهِ في الأسفلِ الباحاتِ الرّحبة
حيثُ يتكاثرُ الحشد، يتكاثرُ ويشرئبّ،
الحشدُ المرعبُ ذو هديرِ الأمواج،
يزعقُ كمثْلِ كلبةٍ، ويُزمجرُ كمثْلِ بحرٍ،
حاملاً عصيّه القويّةَ ورماحَ الفولاذ،
طبولَه، صرخاتِه [المعروفةَ] في الحانات وفي الأسواق،
كتلةً مظلمةً، نزيفَ طاقيّاتٍ حُمر:
من النافذةِ المشرّعةِ يُريه الرّجلُ كلّ شيء،
يُريه للملك الشّاحبِ العرقِ المترنّحِ في وقفتِه،
والمعتلّ من رؤيةِ هذا كلّهِ!
«- هيَ ذي **الدّهماء**(١)
مولايَ، إنّها على الحيطانِ تُزبِدُ، ترقى، تُفرّخ:
- ما داموا لا يأكلونَ، مولايَ، فَهُمْ صعاليك!

---

(١) هكذا كان الأرستوقراطيّون يدعون العامّة أو غير النبلاء. ولعلّ رامبو يلمّح هنا إلى لازمة أغنية ثوريّة من تأليف الممثّلة سوزان لاجييه Suzanne Lagier، تضطلع فيها بهذه التسمية الازدرائيّة. تبدأ الأغنية بالقول: "إنّها الدّهماء/ .../ تُطلقُ اليومَ صرختَها".

أنا حدّادٌ: امرأتي معهم؛ تعتقدُ، يا للمجنونة!،
أنْ سَتلقى في تويلري[1] أرغفةَ خبز!
- إنّهم لا يريدوننا في المَخابِز.
لديَّ ثلاثةُ صغارٍ. أنا من الدّهماءِ. - أعرف
عجائزَ يمضينَ باكياتٍ تحتَ الطاقيّات
لأنّ ابنهنّ سُلِبَ منهنّ أو ابنتهنّ:
هذه هيَ الدّهماءُ. رجلٌ كانَ مودَعاً في الباستيل،
وآخرُ محكوماً عليه بالأعمالِ الشّاقّةِ: كلاهما مواطنٌ شريف.
أطلِقَ سراحهما وها هُما كمثْلِ كلبَين:
يُشتَمان! فيُحسّانِ بشيءٍ ما
يوجعهما! وذلك مرعبٌ، وهو الباعث
في كونهما، إذْ يلفيان نفسَيهما مُحَطَّمَين ملعونَين[2]،
يأتيانِ إلى هنا صارخَين في وجهكَ أنت!
هذه هيَ الدّهماء! هنا فتياتٌ بالعار مُسَرْبَلات
لأنّكم - وتعلمونَ، يا سادةَ البلاط، كم النّساءُ ضعيفات
وأنهنَّ يَصلحنَ دوماً لغرضٍ ما[3]-

(١) تقع حدائق "تويلري" في باريس، بين "اللوفر" وجادّة "الشانزليزيه"، وتضمّ قصوراً وجنائن بدأ بناؤها في عهد كاترين دو مديسيس وبطلبٍ منها، وصار ملوك فرنسا يسكنونها ابتداءً من عهد لويس الخامس عشر. حُوّلت أثناء الثورة الفرنسيّة إلى مقرّ للجمعيّة الوطنيّة، وأحرق أنصار الكومونة جزءاً منها.

(٢) تجلٍّ أوّل لفكرة "الملعون" أو "الرّجيم" التي ستصبح أثيرة لدى رامبو، خصوصاً في "فصل في الجحيم".

(٣) على سبيل السّخرية والتعريض، وبتعابير مبتذلة عن قصد، يستعيد الشّاعر كلام الأرستقراطيّين عن نساء الشّعب، يجدون فيهنّ لا أكثر من أداة للمتعة.

بصقتُم على روحهنّ، كمثْلِ لا شيء!
حسناواتكم اليومَ هنا؛ هذه هي الدّهماء.

....

«آه!، جميعُ **البؤساءُ**، كلُّ من تلتهبُ ظهورهم
تحتَ الشّمسِ الحارقةِ، والذين يَمضونَ، ويَمضون،
وفي ذلكَ العملِ يُحسّونَ بجباههم وهي تتفتّت...
أيّها البرجوازيُّون اخفضوا قبّعاتكم، فأُولاءِ همُ الرّجال!
نحنُ **عمّالٌ**، مولايَ، **عمّالٌ** نحنُ
من أجلِ عهودٍ جديدةٍ وعظيمةٍ يرغبُ المرءُ فيها في أن يعرف،
ويكدّ **الإنسان** فيها في كورهِ[1] من الصّبح إلى العشيّ،
مُطارداً كبيرَ النّتائجِ، مطارداً عظيمَ القضايا،
ظافراً ببطءٍ، سيُروِّضُ الأشياء
ويعتلي **كلَّ شيء**، كما يُعتَلى جَواد!
يا لألَقِ المَصاهِرِ البهيّ! لم يعدْ من أذى،
لم يعدْ! قد يكون ما لا نعرفُ رهيباً:
ولكنّنا سنعرفُ! - بمطارقنا في الأيدي، هيّا لِنُغَرْبِلْ
كلَّ ما نعرفُ: ومن بَعدُ، يا إخوَتي، **إلى الأمام!**
أحياناً يُداعبنا هذا الحلمُ العظيمُ المؤثّر
بِعَيشٍ بسيطٍ ولاهبٍ لا نفوه فيه بكلامٍ سوء
عاملينَ في ظلِّ الابتسامةِ البالغةِ المَهابَة
لامرأةٍ نمحضها حبّاً نبيلاً:

---

(١) عمل الحدّاد في كوره أو مصهره يدلّ عليه الفعل " forger "، وهو نفسه الذي اجتُرح منها الاسم "حدّاد " (forgeron). في الأبيات التّالية يتعمّق رامبو في تنمية صورة الحدّاد كمتمرّد تاريخيّ وأسطوريّ وتظلّ صورة الثّائر بروميثوس سارق النّار تتبطّن المقطع كلّه.

سنعملُ بفخرِ اليومَ كلّه،
وإلى الواجبِ نُصغي كما إلى بوقٍ يَصدح:
ببالغِ السّعادةِ سنشعرُ؛ ولا أحد،
آه، لا أحدَ، خصوصاً، سيدعوكم إلى الرّكوع!
ستكونُ لنا فوقَ المنزلِ بندقيّة...

....

«عجباً! الجوُّ مفعمٌ برائحةِ قتال!
ما كنتُ أقولُ لكَ؟ أنا من الأوباش!
ما برحَ هنالكَ مُخبرونَ ونهّابون.
أحرارٌ نحنُ! أحرارٌ، لدينا فزّات
نشعرُ فيها بالعظمةِ، آه بالعظمةِ! قبلَ قليل
تحدّثتُ عن واجبٍ هادئٍ، ومنزل...
أنظرْ إلى السّماء! - هيَ أصغرُ من أن تكفيَنا،
سنَنفُقُ فيها من الحرارةِ وعلى الرُّكَب نجثو!
ألا أُنظرْ إلى السّماء! - عائدٌ أنا إلى الحشد،
إلى الغوغاءِ الضّخمةِ المُرعبةِ التي تزحَف،
مولايَ، مَدافعُكَ الهرمةُ السّائرةُ على البَلاطاتِ الوسِخة
- عندما نموتُ سنكونُ غَسَلناها[١]
- وإذا ما دفَعَتْ أطرافُ[٢] الملوكِ الهرِمينَ السُّمْرِ المُذهَّبين[٣]،

(١) يلاحظ برونيل هنا إشارة إلى القيمة التّطهيريّة للدّماء، وإلى كونها صانعة لفجر جديد، كما في قصيدة رامبو التّالية "يا قتلى اثنين وتسعين".

(٢) يُعيرهم أطراف حيوانات بدلَ أقدام البشر عن قصد.

(٣) في هؤلاء الملوك السّمر-الشّقر إشارة إلى ملكَي بروسيا والنّمسا، اللذين سيتغلّب الشّعب الفرنسيّ=

أمامَ صراخنا وانتقامنا على امتدادِ
فرنسا بكتائبها المُرتديةِ أثوابَ الحفل[١]،
فآنئذٍ - أليسَ كذلكَ يا أنتمْ جميعاً؟ - خراءٌ على هذهِ الكلاب!»

....

ثمّ أعادَ إلى منكبِهِ مطرقته.

كانَ الحشد

قربَ ذلكَ الرّجلِ يُحسّ بروحهِ سكرى،
وفي الباحةِ الكبيرةِ والشُّققِ الرّحبة،
حيثُ كانت باريسُ تلهثُ وتزعَق،
بدأ الحشدُ الغفيرُ يقشعرّ غضباً.
آنئذٍ، بيدهِ الضّخمة المُزدانةِ بالأوساخ،
ومعَ أنّ الملكَ البَدينَ كانَ يتصبّبُ عَرَقاً، ألقى الحدّاد،
المُرعبُ التّعابيرِ، على جبينهِ القلنسوةَ الحمراء![٢]

=على قوّاتهما في ڤالمي في العام نفسه الذي وقع فيه الحادث الذي تصفه القصيدة (١٧٩٢). الشّعب يحمي البلاد من حيث لا يقدر الحكّام على حمايتها.

(١) يقصد أنّ ضبّاط الملوك وجنودهم يصلحون للاحتفالات، المعتادين هم عليها، أكثر ممّا للقتال.

(٢) يروي المؤرخ ميشليه Michelet أنه، في نهاية الواقعة التي تستعيدها القصيدة، رمى أحد الحضور للويس السّادس عشر بقلنسوة حمراء (كانت رمزاً للمساواة)، فتلقّفها الأخير، ولكنّه سارع إلى جمعها بألوان العلم الفرنسيّ الثلاثة.

[يا قتلى اثنينِ وتسعين وثلاثة وتسعين...](*)

«يا فرنسيّي السّبعين، أيّها البونابرتيّون،
والجمهوريّون، تذكّروا آباءكم في ٩٢، إلخ...»
....
پول دو كاسانياك
- صحيفة «لوپايي» -

يا قتلى اثنين وتسعينَ وثلاثةٍ وتسعين
يا مَنْ لفحتْكمُ الحريّةُ بقبلتها القويّة
فمضيتُم رابطي الجأشِ وتحتَ نِعالاتكمْ حطّمتُمْ
النّيرَ المُثقلَ على روحِ الإنسانيّةِ وعلى جبينها؛

يا رجالاً مُنتَشين، يا عُظماء في قلبِ العصْف،
يا مَن تحتَ الأسمال كانت قلوبكم تتواثبُ من الحبّ،
يا مُحاربينَ نثَرَهمُ الموتُ نثراً كما تفعلُ **عاشقةٌ** نبيلة،

(*) تستعيد هذه السّونيتة، على سبيل المحاكاة السّاخرة (باروديا)، أسلوب ڤيكتور هوغو الخطابيّ، فتهزأ من الصحفيّين دوكاسانياك (أب وابنه)، صاحبَي صحيفة "لو پايي (Le Pays " "البلاد"). كان هذان من أنصار نابليون الثالث، وقد راحا يدعوان لوحدة الصفّ الوطنيّ لمواجهة حرب محتملة ضدّ الألمان. أمّا رامبو، الجمهوريّ الهوى، فكان يرى في نابليون المسؤول الوحيد عن الحرب، ويعتقد بأنّ لا مصلحة للشعب في خوضها. وقد كتب الشّاعر هذه القصيدة في سجن مازاس Mazas، قرب باريس، حيث أُودعَ بعد إيقافه في القطار حاملاً تذكرة غير كافية، في أثناء هربه الأوّل من منزل العائلة، في اللحظة التي سمع فيها بسقوط الإمبراطوريّة.

ليَبعثَهم من بَعدُ في جميعِ الأثلام العِتاق؛

يا من كانَ دَمُكم يغسلُ كلَّ مَجدٍ مدَنَّس،
يا قتلى ڤالمي، ويا قتلى فلوروس، ويا قتلى إيطاليا[١]،
يا مليونَ مسيحٍ بعينينِ رفيقتين مظلمتين[٢]؛

راقدينَ والجمهوريّةَ تركناكمْ،
نحنُ الرّازحينَ تحتَ [سلطةِ] الملوكِ[٣] كمَنْ يرزح تحتَ هراوة:
- السيّدانِ دو كاسانياك يذكّراننا بكم![٤]

في سجن مازاس، ٣ أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠



(١) يذكر معارك قديمة انتصر فيها الفرنسيّون على الألمان وعلى الطّليان، وفي نهاية البيت إشارة إلى حملة نابليون بونابرت الظّافرة على إيطاليا. يذكرها كلّها لا عن نزعة قوميّة بل بسخرية مرّة، ليقول إنّ هؤلاء المُحاربين اقتيدوا إلى الموت عبثاً، من أجل مغامرات إمبراطوريّة لا تعنيهم.

(٢) هنا يذكر من قُتلوا من أجل الجمهوريّة، ويعتبرهم منقِذين ضحّوا بحيواتهم كالسيّد المسيح.

(٣) إشارة إلى الإمبراطور نابليون الثّالث خصوصاً.

(٤) سخرية: كان الصحفيّان البونابرتيّان پول دو كاسانياك Paul de Cassagnac ووالده أدولف غرانييه دو كاسانياك Adolphe Granier de Cassagnac، في معرض دفاعهما عن الحرب ضدّ بروسيا، يستشهدان بشجاعة أبطال الثّورة الفرنسيّة التي قامت بالأساس ضدّ النّظام الملَكيّ الذي يشكّل عهد الإمبراطور نابليون الثّالث في نظر رامبو امتداداً له. وكانت مقالة لپول دو كاسانياك في هذا الصّدد هي التي حفّزت رامبو على كتابة أبياته السّاخرة هذه.

إلى الموسيقى(*)

ساحة المحطّة، في شارلڤيل.

في السّاحةِ المفروشةِ بحشائشَ فقيرة،
ساحةٍ صغيرةٍ كلُّ ما فيها مرتَّبٌ، الشّجرُ والزّهر،
جميعُ البرجوازيّينَ من مصدورينَ يَخنقهم القيظ
يَحملونَ، مساءَ الخميس، حماقاتِهم الغَيور.

- الجوقةُ العسكريّةُ، وسطَ الحديقة،
تُهزهزُ قلنسواتها في «ڤالس النايات»:
- حولَها، في أوّلِ الصّفوفِ، يتبخترُ «غنْدور»
وكاتبُ العدلِ مشدودٌ إلى حليِّهِ المُعَلَّمةِ بأَحرُف[1]:

موسَرون بِنظّاراتِ أُنوفٍ[2] يُشيرونَ إلى كلِّ نشاز:

(*) بهذه القصيدة تبدأ سلسلة من الأشعار السّاخرة يستهدف رامبو فيها المجتمع البروفنساليّ (مجتمع الأرياف والمدن الفرنسيّة) وطبيعته الانضباطيّة والكسلى، ويطلق العنان لجرأته الخاصّة التي تشهد هنا بداية تفتّحها.

(١) كتبَ: " breloques à chiffres "، وهي حليّ تحمل الحرفين الأوّلين لاسم صاحبها الشخصيّ واسم شهرته.

(٢) هي نظّارات سابقة للنظارات الحديثة، كانت تستقرّ على الأنف مباشرةً.

والبيروقراطيّونَ الوَرِمون يُجرجرونَ سيّداتِهم البدينات
وراءهنّ تمشي، كمثْلِ فيّالاتٍ[1] شبْهِ رسميّات،
فتياتٌ ثيابهنَّ تُشبه لوحاتِ إعلان؛

وعلى المصاطبِ الخُضرِ تنعقدُ نوادي بقّالينَ متقاعدين
ينكأونَ الرّملَ بعصيّهم ذات المقابض،
وببالغِ الجِدّ يتجادلونَ في شأنِ المُعاهدات[2]،
ثمّ يستنشقونَ من عُلَبٍ فضيّةٍ، ويكرّرونَ: «إجمالاً!»...[3]

وبرجوازيٌّ يبْسطُ على المصطبةِ استداراتِ حقوَيه،
بأزرارٍ مضيئةٍ وكِرشٍ فلامنديّ،
ويَستعذب غليونَه الذي كانَ التّبغ
يطفحُ منهُ - مهرَّبٌ هوَ كما تعلمون؛

وعلى امتدادِ الحشائشِ الخُضرِ يهزأ زعْران؛

---

(١) الفيّال هو دليل الفيل والمُعتني به. ولا يخفى على القارئ أنّ تشبيه هؤلاء الخادمات أو المُساعدات بالفيّالات يرتدّ على البرجوازيّات البدينات أنفسهنّ، فيكوننّ مشبَّهاتٍ ضمْناً بالفيَلة.

(٢) يقصد الاتفاقيّة التي وقّعت عليها بريطانيا العظمى والنّمسا وبروسيا وروسيا في ١٨١٥ بعد هزيمة نابليون بونابرت في معركة واترلو، بموجبها تُحرَم فرنسا من توسّعاتها في الأراضي الأوروبيّة التي حقّقتها أثناء الثورة الفرنسيّة وإبّان حكم نابليون نفسه. وقد جاء نابليون الثّالث ليطعن بها.

(٣) تعني المفردة "somme" مجموعاً حسابيّاً، وعلى سبيل التوسّع مبلغاً من المال. والتّعبير: "en somme" يعني: "إجمالاً". وعلى قرب الدّلالتين يلعب رامبو، مانحاً أحاديث هؤلاء نبرةً ماليّة. وما يستنشقونه من العُلَب الفضيّة هو بالطبع العاطوس أو النّشوق. وفي البيت نفسه لعب آخر على المعنى الماليّ، فالفعل priser له معنيان: الاستنشاق بالمنخرَين، وكذلك تقدير القيمة الماليّة للشيء، كما يفعل دلاّلو المجوهرات مثلاً.

والجُندُ المُشاةُ ألهبَ العشقَ فيهم عَزفُ ثنائيِّ الأبواق،
بالغو السّذاجةِ هم، يدخّنونَ من عُلَبٍ ورديّة[1]
ويُداعبونَ الصّغارَ تملّقاً للخادمات...

- أنا، ببذاءةِ التّلامذةِ، أتبع
تحتَ أشجارِ الكستناءِ الخُضر الفتياتِ النّشيطات:
هنَّ يَعرفنَ هذا ويلتفتنَ ضاحكات
وعيونهنَّ ملأى بأشياءَ وقِحة.

لا أنبسُ ببنتِ شفةٍ: بل أواصلُ النظّر
إلى لحمِ رقابهنَّ البِيضِ المطرّزةِ بشَعرهنّ المتشابك:
ثمَّ، تحت المَناهدِ والثّيابِ الشفّافة،
أتبعَ [امتدادَ] الظَّهرِ الإلهيِّ بعدَ منعطَفِ الكتفَين.

وسرعانَ ما أقتنصُ الأحذيةَ الصّغيرة والجوارب...
- فأعيدُ تشكيلَ الأجسادِ وأنا تلهبني حُمّى عذبة.
هنَّ يَلفينَني ظريفاً، ويَتهامَسن بِخفوت...
- فأُحسّ بالقُبَلِ وهيَ تصعَدُ إلى شفتَيَ...

تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠

---

(١) ضمن اقتضابه المعهود وتوظيفه المتواتر للغة الحياة اليوميّة، كتبَ رامبو: " fumant des roses "، أي، حزفياً: "يدخّنون [سجائر] ورديّة"، وما يقصده، حسب إيرنست دولائيه (صديق رامبو وابن منطقته الأمّ، يذكره ستينمتز) هو سجائر كانت تُباع في علَب ورديّة الغلاف، وكانت أخفّ وأرخَص ثمناً من سجائر أخرى تُباع في علَب زرقاء.

ڤينوس الطّالعة من الماء(*)

كما من تابوتٍ أخضرَ من المعدنِ، كانَ رأسٌ
لامرأةٍ ذاتِ شعرٍ بُنيٍّ بولغَ في دَهنه،
ينبثقُ من مغطسٍ عتيقٍ، ببُطءٍ وبلاهة،
كاشفاً عن عيوبٍ غيرَ مُمَوَّهٍ عليها؛

يليهِ العُنقُ الرّماديُّ الممتلئُ، فالرّاسلانِ العريضان
البارزانِ؛ فالظّهرُ القصيرُ المنبعجُ النّاتئ؛
فاستداراتُ الحقوَين الباديةُ في انطلاق؛
والشّحمُ تحتَ الجِلدِ أشبهُ ما يكون بصحائفَ ملساء؛

الفَقارُ أحمرُ نوعاً ما، والكلُّ يَبعثُ

(*) في الميثولوجيا الرّومانيّة، ولدت ڤينوس من زبَد موجة، ولذا تُدعى في اليونانيّة: " anaduoménè " ("الطّالعة من البحر"). في هذه القصيدة، يجعل رامبو المرأة تنبثق من مغطس، مغطس يشبّهه، إمعاناً في السّخرية، بتابوت. أمّا اللّون الأخضر فكان شائعاً في طلاء مغاطس الحمّامات، وكانت يومذاك تُصنع من معدن "الزّنك". ربّما كتب رامبو هذه القصيدة المضادّة للمرأة للتعبير عن خيبة عاطفيّة (وفي هذه الحالة توضع القصيدة بالتّقابل مع قوله مخاطباً ڤينوس، في قصيدته "الشّمس والجسد": "إنّني أؤمن بك")، أو لمعارضة عبادة المرأة لدى الشّعراء البرناسيّين، أو للنّيل من مهابة السّيّدة الأرستقراطيّة. وخلا دانتي في "الكوميديا الإلهيّة" وبودلير في قصيدته الشّهيرة "جيفة"، ندرَ أن تعامل شاعر قبل رامبو مع الجسد بمثل هذه القسوة والتّشويه المتعمّد.

رائحةَ عجيبةَ الفظاعةِ؛ وخصوصاً تُلاحَظ
أشياءُ فريدةٌ ينبغي رؤيتُها بِعَدسةٍ مُكبِّرة...

على الحقوينِ نُقِشَتْ كلمتانِ: «كلارا ڤينوس»[1]؛
والجسدُ كلّهُ يُحرّكُ ويَبسطُ كفلَهُ الواسع
المُزدانَ بشناعةٍ بِقُرحةٍ في المؤخّرة.

٢٧ تموز/ يوليو ١٨٧٠

(١) استعادة ساخرة للتعبير اللاتينيّ Clara Venus ومعناه: "ڤينوس الشّهيرة" (شهيرة باعتبارها مثالاً أو أنموذجاً للجمال)، الذي يشكّل عنوان الكثير من التّماثيل يضعه رامبو هنا في الختام كمَنْ يضع عنوان تمثال أو لوحة.

الأمسية الأولى(*)

- كانتْ متعرِيَةً تماماً
فيما أشجارٌ كبيرةٌ غيرُ كتوم
تُلقي بأوراقها على النّوافذ
بِمكرٍ، عن قُربٍ، عن قرب.

على كرسيّي الكبير جالسةٌ هيَ،
نصفَ عاريةٍ، عاقدةً يديها.
وعلى الأرضيّةِ ترتعشُ من الدَّعَة
قدماها الصّغيرتان، مُرهفَتين، مرهفَتين.

- تملّيتُ شعاعاً يتنقّل
ولهُ مسحةُ الشّمع

(*) نشرَ رامبو هذه القصيدة في الصّحيفة التّحريضيّة "الشّحنة *La Charge*"، في عددها الصّادر في ١٣ آب/أغسطس ١٨٧٠، تحت عنوان "ملهاة في ثلاث قُبَل *Comédie en trois baisers*" (كما نقول "ملهاة في ثلاثة فصول"). وهو يذهب فيها أبعد من سابقيه ومعاصريه في معالجة اللّقاء الغراميّ بجرأة وسخرية غير معهودتَين.

في ابتسامتها وعلى النّهد
يُرفرفُ - كمثْلِ ذبابةٍ في شجرةِ ورد![1]

- قبّلتُ عرقوبَيها اللّدنَين.
فإذا بضحكٍ عذبٍ ومفاجئ
يَكرُّ في زغردةٍ جليّة،
ضحكٍ بلوريٍّ جميل.

قدَماها الصّغيرتانِ اختفيَتا
تحتَ الرّداء: «- هلاّ كففتَ!»
- الجسارةُ الأولى قد سُومِحَتْ،
وها أنّ الضّحكَ يتصنّعُ العقاب!

- قبّلتُ بحنانٍ عينَيها
تحتَ شفتيَّ تختلجان صغيرتَين،
- رأسُها المُتكلّفُ ألقتْهُ
إلى الوراء: «- آهِ! هذا أفضل!...

سيّدي، لي كلمتانِ أقولُهما لكَ...»
- ألقيتُ بالبقيّةِ على نهدَيها

---

(١) إذا ما قرئتْ العبارة على المجاز فهي تعني أيضاً: شامة مصطنعة على شجرة ورد. إلاّ أنّ سخرية رامبو تدفع إلى إيثار المعنى الأوّل: انعكاس الشّعاع على النّهد يذكّره بذبابة ملوّنة تحطّ على وردة.

في قبلةٍ جعَلتْها تَضحك
ضحكاً طيّباً تفعمه الرّغبة...

كانتْ متعريَةً تماماً
فيما أشجارٌ كبيرةٌ غيرُ كتوم
تُلقي بأوراقها على النوافذ
بِمكرٍ، عن قربٍ، عن قرب.

ردودُ نينا القاطعات(*)

....

هوَ: - لو جئتِ وصدرُكِ على صدري
هه؟ فَسنمضي
والهواءُ ملء مناخرنا
في الأشعّةِ النّضرة

أشعّةِ الصُّبحِ الأزرقِ الذي يغسلُ المرء
بنبيذِ النّهار...
بَينا تنزفُ الغابةُ الرّاجفة،
خرساءَ حبّاً،

من كلِّ غصنٍ، قطراتٍ خُضراً،
ووسطَ الأشياء المتفتّحةِ سنُحِسُّ
بالبراعمِ الألقة،

منذ اندلاع الحرب مع بروسيا (تموز/ يوليو ١٨٧١)، صارت السّخرية تتعمّق لدى رامبو كخطاب شعريّ. وإذا كانت قراءة أولى توحي بأنّنا أمام قصيدة هي مزيج من النّبر الرّيفيّ والغناء العشقيّ، فإنّ السّخرية المبطّنة تتجلّى في خاتمتها بكامل الوضوح. هي، كما يرى ستينمتز، نزهة خياليّة (بدلالة الأفعال المستقبليّة أو الافتراضيّة) يعرضها على فتاة يكشف ردّها الوحيد في ختام القصيدة عن عدم اكتراثها وبرودها الكاملَين.

كمثْلِ أجسادٍ حيّةٍ تقشعرّ:

وسطَ البرسيم سَترمينَ
مئزركِ الأبيض،
مُوَرِّدةً في الهواءِ هذه الزّرقةَ التي تُزنِّر
مُقلتَكِ السّوداءَ الكبيرة،

عاشقةً الرّيف،
باذرةً في كلّ مكان،
كمثْلِ رغوةِ شمبانيا،
ضحككِ المتواصل:

ضاحكةً لي، أنا السّكران إلى حدِّ الفظّاظة،
أنا مَنْ سيُحضنُكِ.
آخذاً هكذا خصلتكِ الجميلة،
آه! - ومَن سيَشرب

طعمَكِ الذي هوَ من توت الأرضِ ومن توتِ العليّق
آه يا جسداً من زهر!
ضاحكةً للريحِ النّشطةِ التي تلثمُكِ
كمثْلِ لصّ،

وللنّسرينِ الورديّ الذي يُنكّدُكِ
بدَماثة:

ضاحكةً، خصوصاً، يا صاحبةَ الرّأسِ المجنون،
لعاشقِك!...

....

سبعَ عشرةَ سنةً! ستكونينَ سعيدة!
يا لشساعةِ المروج!
ويا للرّيفِ الكبيرِ المُغرَم!
- آهِ، فلتَدْني أكثر!....

- صدرُكِ على صدري،
مازجيَن صوتَينا،
سنبلغُ ببطءٍ السّيلَ الجبليّ،
ومِن ثَمَّ الغاباتِ الكبيرة!...

ثمّ، كمثْلِ ميّتةٍ صغيرة،
غائبةِ القلب،
ستسألينَني أن أحملكِ،
نصفَ مُطبقةِ العينين...

نابضةً سأحملكِ،
عبرَ النّهج:
وسيكرّرُ الطّائرُ أغنيتَه:
«*في شجرةِ البندق*[1]» ...

---

(١) كتابة رامبو للعبارة بحروف مائلة تعني أنّه يفكّر بعنوان أغنية فعليّة.

في فمكِ سأُكلّمكِ:
وسأظلُّ أعصُر
جسدَكِ، كمثْلِ صغيرةٍ يُنيمونَها،
ثملةً بالدّم

الدّمِ السّائلِ، أزرقَ، تحتَ بشرتِكِ البيضاء
الورديّةِ ألوانُها:
باللّغةِ الصّريحةِ سَأُكلّمُكِ...
أيْ نَعمْ! هذه التي تفهمين...

غاباتُنا الواسعةُ ستُفعَمُ برائحة الأنساغ
وحُلمهُما الكبير
الأخضرُ والعقيقيّ
سَتسْبكُه بالذّهَبِ الشّمسُ
....

في المساء؟[1]... سنرجعُ في الدّرب
الأبيَض الذي يغْدو
متسكّعيَنِ، كمثْلِ قطيعٍ يرعى،
في الجِوار

(١) توحي علامة الاستفهام بأنّ هذا المقطع إجابة على سؤال تطرحه نينا.

في الريّاضِ الطيّبةِ الزرّقاءِ العشب
والمفتولةِ أشجارُ تفّاحِها!
على امتدادِ فرسخٍ نَشمّ
أريجَها الفوّاح!

إلى القريةِ سَنعود
بِسمائها شبْهِ السّوداء،
رائحةُ اللَّبنِ ستفعَم
هواءَ المساء؛

ستضوعُ رائحةُ الإسطبلِ المترَع
بالرّوثِ السّاخن،
وبأنفاسٍ متباطئة،
وظهورٍ ضخمة

تبْيَضُّ تحتَ قليلٍ من النّور؛
وهناك،
ستروثُ بقرةٌ بكبرياء،
في كلّ خطوة...

- نظّارَتا الجَدّةِ غاطستان
وكذلكَ أنفُها الطّويل
في كتابِ القدّاسِ؛ إناءُ البيرة

المُزنَّرُ بأسلاكٍ من الرّصاص،
يرغو بين غلايينَ عريضة
يتصاعدُ الدّخان منها
بِجَسارةٍ؛ الشّفاهُ الفظيعة
بَينا تنفثُ الدّخان،

تتلقّفُ بالشّوكاتِ اللّحمَ القَديد
مرّةً تلوَ أُخرى؛
والنّارُ تضيءُ المراقد
ومَعَها الخزائن.

الوركانِ الألِقانِ الممتلئان
لطفلٍ سَمين
يُقحِم في الفناجين، جاثياً على ركبتَيه،
خطمَهُ[1] الأبيض

يُداعِبهُ مشفرٌ[2] يُدمدِم
بنبرٍ طيّب،
ويَلحسُ المحيّا المدوّر
للطّفلِ المحبوب...

---

(١) عن قصدٍ يستخدم الخطْم للطّفل، تقريباً له من حيوانٍ صغير ولطيف.
(٢) المشفر هو للبقرة كالفم للإنسان.

بجانبٍ للوجهِ قبيحٍ،
عجوزٌ سوداء
أمامَ الموقدِ جلسَتْ تَغزل
متغطرسةً على حافّة كرسيها؛

كَم من أشياءَ يا عزيزتي سنرى،
في تلكَ الأكواخ،
التي تُنوِّرُ الشعلةُ وتُضيء
بلاطَها الرّماديّ!...

- ثمّ واجهة الزّجاج المخفيّة،
الصّغيرةُ اللاّبِدة
بين أزهار اللّيلك
ضاحكةً هناك...

ستأتينَ، ستأتينَ، أُحبُّكِ!
سيكونُ ذلكَ جميلاً.
ستأتينَ، أليسَ كذلكَ؟، وحتّى...
هيَ: «- ومكتبي؟»[1]

---

(١) هذه هي الإجابة الوحيدة التي تفوه بها الفتاة، ممّا يمنح القصيدة نبرتها السّاخرة، خصوصاً إذا ما نحن قارنّا الإجابة بالعنوان. قد تشكّل القصيدة نقداً للفتيات الجديدات المنشغلات بمكاتبهنّ، وفي الأوان ذاته بياناً عن مكرهنّ وسرعة تخلّصهنّ. وقد تعني، في قراءة أكثر مأسويّةً وكذلك أكثر ارتباطاً بمجمل تجربة رامبو، تعبيراً عن الهوّة المتعاظمة بين العاشقَين، الرّجل والمرأة، وتأكيداً لتعذّر التخاطب بينهما. ولمّا كان رامبو يوظّف أحياناً الفرنسيّة العاميّة ويُطلق المفردة (bureau "مكتب") على الموظّف في مكتب ("بيروقراطيّ")، فقد يقصد هنا أنّ الفتاة تتحجّج بموظّف أسرَ قلبها.

الذّاهِلون(*)

سُودٌ وسطَ الضّبابِ والثّلج،
أمامَ الفوّهةِ الكبيرةِ التي تُوقَدُ النّارُ فيها
جالسونَ في حلقةٍ، جاثون

على الرُّكَبِ، خمسةُ صغارٍ، - يا للبؤس!-
ينظرونَ إلى الخبّاز وهو يُهيّئ
أرغفةَ الخبزِ الشّقرَ الثّقيلة...

يرونَ ذراعَه البيضاءَ القويّة
تُكوِّر العجينةَ الرّماديّة وتُولجها
في فوّهةٍ مضيئة.

يُصغونَ للخبزِ الطيّبِ وهو يَنضُج.
الخبّازُ في ابتسامته الممتلئة
يُدندن بأغنيةٍ قديمة.

(*) "الذّاهلون" (Les Eaffarés) نعتٌ متواتر لدى رامبو (وقبلَه لدى هوغو)، يصف حالة الذّهول النّاجمة عن بؤس أو أزمة. وإلى قوّة التناول الاجتماعيّ في القصيدة (أطفال يشتعلون رغبةً لرغيف خبز)، يدشّن رامبو هنا براعته في معالجة الألوان، التي ستصبح أحد أهمّ عناصر فنّه. كما تمثّل مفردة "الأطفال" أحد مفاتيح عالمه الشّعريّ.

جاثمونَ، لا أحدَ ليتحرّك،
وسطَ أنفاسِ الكوّة الحمراء،
السّاخنةِ كمثْلِ حُضْنٍ[١].
وعندما يُخرَج الخبز
مصقولاً، متوقّداً وأصفر،
أوانَ ينتصفُ اللّيل،

عندما، تحتَ الأعمدةِ المتطايرِ منها الدّخان،
تغنّي رُقاقُ الخبز العطِرة،
تُصاحِبها الجَداجد،

عندَما تنفُخُ الكوّةُ السّاخنة
الحياةَ، فإنّ أرواحهم تنخطف
تحتَ الأسمال بشيءٍ من العُنف،

يشعرون بشيءٍ من الدّعة،
يا للأطفال المساكين يغطّيهمُ النّدى الفضيّ!
- كلُّهم هنا، كلّهم!

لاصقينَ خطومَهم[٢] الورديّة الصّغيرة

---

(١) تكتسب الصّورة، حسبَ برونيل، قوّتها عندما نحيلها إلى الحضن الأموميّ المحرومين هم (أي الصّغار) منه.

(٢) هنا أيضاً، استخدمَ خطم الحيوان للصّغار تحبّباً.

بالسّياجِ، مُغنّينَ بأشياء،
بينَ الثّغرات،
ولكنْ خفيضاً جدّاً، - كمثْلِ صلاةٍ...
مائلينَ في اتّجاهِ النّور
المنبعثِ من سماءٍ مفتوحةٍ من جديد[1]،

- يُغنّونَ بقوّةٍ حتّى لتتمزّقَ سراويلُهم،
- وترتعشَ ثيابهمُ البِيض
في ريحِ الشّتاء....

٢٠ أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠

(١) يشير رونيل، في إثر سوزان برنار، إلى أنّ هذا الالتجاء إلى السّماء الفعليّة، سماء الطّبيعة، يوحي بأنّ سماء الرّأفة المسيحيّة منغلقة.

رواية(*)

-I-

لا نكونُ جادّينَ حقّاً في السّابعةَ عشرَة[1].

- فَذاتَ مساءٍ، وقد سئمنا كؤوسَ الجعةِ وعصيرَ اللّيمون،

والمقاهيَ المؤتلقةَ بثريّاتها الصّارخة!

- نسيرُ في طريق النُّزهةِ تحتَ أشجارِ الزّيزفونِ الخُضر.

لأشجارِ الزّيزفونِ أريجٌ طيّبٌ في أُمسياتِ حزيرانَ العذبة!

والهواءُ رائقٌ أحياناً حتّى لَيُطبِقَ المرءُ جفنَه؛

الرّيحُ المحمّلةُ بالصّخبِ - ليستِ المدينةُ ببعيدة-

تجلبُ عطورَ كُرومٍ وجِعة...

-II-

- ثمّ تَلمحُ فجأةً غلالةً صغيرة

(*) قصيدة شبيهة، كما يوحي به العنوان السّاخر، برواية عاطفيّة. كتبها الشّاعر، هي و "الأمسية الأولى" و "ردود نينا القاطعات"، في أسابيع متقاربة. ولئن كان يعبّر فيها جميعاً عن مخاوف الحبّ الأولى، فإنّ هذه القصيدة بالذّات تعرب عن انفتاحه على الحياة وولعه المتعاظم بالخروج من محيطه البروفنسـاليّ الضيّق.

(١) عندما كتب رامبو هذه القصيدة كان في الحقيقة في السّادسة عشرة، ولكنّه كان يحبّ أن يبدو في عمر أكبر.

من اللاّزوَردِ المظلمِ، يؤطّرها غُصنٌ صغير،
وتخترقها نجمةُ نُحوسٍ سرعانَ ما تذوب
في ارتعاشةٍ رقيقةٍ، صغيرةً وبيضاءَ جدّاً...

ليلُ حزيرانَ! السّابعةَ عشرةَ! - تُسلِمُ للسُّكر نفسَك.
شرابُكَ من الشّمبانيا، وهوَ يَصعَدُ إلى الرّأس...
تَتجوّلُ، وعلى شَفتيكَ تشعرُ بقُبلة
تختلجُ كَمثْلِ دُوَيبة...

-III-

القلبُ المجنونُ يُغامرُ على شاكلةِ روبنسنَ[1] في جميعِ الرّوايات،
- وإذا بفتاةٍ آسرةِ الحركات
تمرّ تحتَ الوهَجِ الباهتِ لِمصباحِ الشّارع،
ماشيةً في ظلِّ ياقةِ أبيها المُخيفة[2]...

ولأنّها تحسبكَ شديدَ السّذاجة،
ففيما تخبُّ بجزمتَيها الصّغيرتين،
تلتفتُ بعنفوانٍ ورشاقة...
- على شفتيكَ تموتُ آنئذٍ ألحانٌ موجَزةٌ [كنتَ تغنّيها][3]...

(١) من اسم روبنسن (كروسو)، بطل رواية الكاتب الإنجليزيّ دانيال دوفو Daniel De Foe المعروفة والتي تحمل اسم البطل عنواناً، اجترح رامبو فعْلَ " robinsonner " ("يُرَبْسِن")، به يعبّر عن المغامرة الفرديّة في المجهول.

(٢) هي ياقة كبيرة كان بعض البرجوازيّين يضيفونها إلى ثيابهم، وكانت تبدو لرامبو مضحكة.

(٣) كتبَ: " cavatines "، وهي ألحان أوبراليّة قصيرة.

-IV-

عاشقٌ أنتَ. فليتقدّسْ حتّى شهرُ آب.
عاشقٌ أنتَ. – سونيتاتُك تُضحكها.
يبتعدُ جميعُ الأصحابُ، واجدينَكَ ذا **ذوقٍ فاسد.**
– ثمّ، ذاتَ مساءٍ، تتلطّفُ المعبودةُ وتكتبُ لك...!

– ذلكَ المساءَ ترجعُ إلى المقاهي العامرةِ بالأضواء،
وتطلبُ كأساً من الجعة أو من عصيرِ اللّيمون...
– لا نكونُ جادّينَ حقّاً في السّابعةَ عشَرة
وعندَما يكونُ لنا في طريقِ النُّزهةِ أشجارُ زيزفونٍ خُضر.

٢٩ أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠

الشرّ(*)

بَينا تَصْفرُ النّهارَ كلَّه الصّلْياتُ الحُمْر
للمدفعِ الرّشّاشِ في السّماءِ الزّرقاءِ غير المتناهية؛
وتتهاوى الصّفوفُ، حمراءَ خضراءَ(١)، في النيّرانِ كُتَلةً واحدة
في جوار الملكِ(٢) الماطرِ عليها بتوبيخاتِه؛

وبَينا يَهرسُ جنونٌ مروِّع
مائةَ ألفِ رجُلٍ، صانعاً منهمْ كومةً مُدخّنة؛
- يا للقتلى البؤساء! في الصّيفِ، في العشبِ، في فَرَحكِ أيّتها **الطّبيعة!**
أنتِ يا مَنْ أنشأتِ هؤلاءِ الرّجالَ بِقداسة!...-

- ثمّةَ إلهٌ يضحكُ في مَذابحِ الكنائسِ لشراشفِ الدّمقْس،
للبخورِ يضحكُ وكؤوسِ القدّاسِ الذهبيّةِ الكبيرة؛
ثمّ يستسلمُ للنّومِ في هَدهدةِ التّسابيح،

(*) قصيدة مستوحاة بوضوح من حرب ١٨٧٠ الفرنسية البروسية. هذا ما تشير إليه ألوان البزّات العسكريّة، حمراء للفرنسيّين، وخضراء للألمان. إدانة لفضيحة الحرب، وكذلك، عبر فكرة عدم الاكتراث الإلهيّ، لصمت رجال الكنيسة أو تواطؤهم.

(١) أي من الطّرفين: الجنود الفرنسيّين، وكانت بزّاتهم العسكريّة حمراء، والبروسيّين، ببزّاتهم الخُضر.

(٢) يرى برونيل أنّ هذا الملك يمكن أن يكون الإمبراطور الفرنسيّ نابليون الثّالث أو ملك بروسيا غيّوم Guillaume، فالشّاعر يدين الحرب بعامّة.

ويَستيقظُ عندَما تَهَبُهُ أمّهاتٌ مُتَكوِّمات

في الضِّيقِ، باكياتٌ تحتَ الطاقيّاتِ السّودِ العتيقة،

فلْساً كبيراً صرَرنَهُ في مناديلهنّ!

غضبات القياصرة(*)

على امتدادِ الحشائش المُزهرةِ[1] يتمشّى الرّجلُ الشّاحبُ القسَمات
في لباسهِ الأسوَدِ حاملاً لفافةَ تبغٍ بين الأسنان:
الرّجلُ الشّاحبُ القسَماتِ يتذكّرُ أزهارَ «تويلري»[2]
- عَينُه الكابيةُ تُطلقُ أحياناً نظرةً لاهبة...

فالإمبراطورُ ثمِلٌ بسِنيّ خلاعتهِ العشرين!
كانَ قد قالَ لنفسهِ: «- سأنفُخُ على **الحرية**
برهافةٍ، كَمَنْ ينفخ على شمعة!»
وهيَ ذي **الحريةُ** تنبعثُ! يشعرُ هوَ ببالغِ النَّصَب!

مأسورٌ هوَ. - عجباً!، أيُّ اسمٍ يَنتفضُ على شفتيهِ الصّامتَين؟
وأيّ ندمٍ مُبْرَمٍ يا تُرى يؤرّقُه؟
لن نعرفَ. الإمبراطورُ عينُه ميتة.

(*) هجاء واضح للإمبراطور نابليون الثالث، الذي كان الألمان قد أسروه في "سيْدان" Sedan في الثّاني من أيلول/ سبتمبر ١٨٧٠. شحوبه الذي تصفه القصيدة كان حقيقياً، سببه المرض والأسْر، وكذلك نظرته الكابية التي تصدر عنها أحياناً التماعات مفاجئة. على أنّ صيغة الجمع في العنوان تعرب عن نيّة رامبو في تعميم تجربة الطّغاة الأليمة.

(١) يُذكّر برونيل بأنّ هذه هي حشائش قصر ڤيلهيلمشوهيه، حيث اعتقلَ الألمان نابليون الثّالث.

(٢) حدائق معروفة بباريس كانت تضمّ أحد القصور الملكيّة.

ربّما كانَ يتذكّر **شريكَه** ذا النظّارتين[1]...
- وكما في أمسياتِ سان-كلُو[2]، يَرى سحابة
زرقاءَ خفيفةً تتصاعدُ من لفافتهِ المشتعلة.

(١) هو إميل أوليڤييه Emile Olivier، الذي كان في البداية معارضاً للإمبراطور، وبعدَ تعيينه رئيساً للوزراء أعلن في تموز/ يوليو ١٨٧٠ الحرب على بروسيا بكامل برودة الأعصاب.

(٢) القصر الذي كان يقيم فيه الإمبراطور، قرب باريس، وكان مسرحَ أعياد باذخة.

حلم من أجل الشتاء(*)

- إليـ...ها

في الشّتاءِ، سَنمضي في قاطرةٍ ورديّةٍ صغيرة
لها وسائدُ زُرق.
سَنشعرُ بالرَّغدِ. عشٌّ من القُبَلِ المجنونةِ سيكون مطروحاً
في كلّ ركنٍ وثير.

ستُغمضينَ عينيكِ، لكيلا ترَي، عبرَ الزّجاج،
تكشيرةَ الظّلالِ المسائيّة،
هذهِ المسوخَ الشّرسةَ، هذه الدَّهماء
من شياطينَ سودٍ وذئابٍ سود.

ثمّ تُحسّينَ في وَجنتكِ بِخَدشٍ...
وعلى امتدادِ جِيدِكِ سَتعدو
قُبلةٌ صغيرةٌ كمثْلِ عنكبوتٍ هائج...

(*) قصيدة كُتبتْ في القطار، فهي ترتبط بهرب رامبو من منزل العائلة إلى بروكسيل ومدن الشمال الفرنسيّ بين ٤ و١١ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠.

ستقولينَ لي، حانيةَ الرّأسِ: «ألا ابحَثْ!»،
- وستتمهّلُ في البحثِ عن هذه الدُّوَيبة
- التي ما أكثرَ ما تُسافر...

في القطار، ٧ تشرين الأوّل / أكتوبر) ١٨٧٠

النّائم في الوادي(*)

هوَ مُنخَفَضُ خُضرةٍ يغنّي فيهِ نَهر
يُلصِقُ بالعُشبِ كيفَما اتّفقَ نُثارَ فضّة؛
ومِن على الجبلِ الأشمِّ تبعثُ بِلألائها الشّمس:
هوَ وادٍ صغيرٌ بالأنوارِ يرغو.

جنديٌّ يافعٌ، فاغرُ الفم، مكشوفُ الرّأس،
سابحُ العُنقِ في الجرجيرِ الأزرقِ النديّ،
ينامُ مضطجعاً في العشبِ، تحتَ غيمة،
شاحباً في سريرهِ الأخضرِ حيثُ ينهمرُ النّور.

(*) من أشهر قصائد رامبو، تُعَلَّم في المدارس الفرنسية، وطالما رأى فيها الشرّاح مرثيّة لجنديّ وإدانة للحرب. إلاّ إنّ جان-فرانسوا لورون Jean-François Laurent (نشرة آرليا)، يقترح قراءة أخرى أكثر تعقيداً تتراكب مع القراءة الأولى ومع صورة الجنديّ الذي تصفه القصيدة. فالثقوب الحُمر في جسد الجنديّ وهيئته الوادعة وابتسامته للموت، هذا كلّه يذكّر بصلب المسيح. ثمّ إنّ زهور الدّلبوث نفسها تحيل إلى العنف (واسمها الأصليّ هو "سيف الغراب"). كما ينتمي نبات الجرجير إلى فصلية "الصّليبيّات". بدلالة هذه العناصر المتراكمة التي توحي بكتابة مرموزة (كتابة في شيفرة)، ربّما كان رامبو يصوّر عبرَ الجنديّ القتيل مسيحاً جديداً، أو يقدّم كنايةً عن الشّاعر بعامّة، المحكوم عليه بالعودة إلى التّراب، والذي تحتضنه الشّمس مع ذلك. وكما يلاحظ القارئ، فنحن لا نعرف أنّ "النائم" قتيل قبل بلوغ الأبيات الأخيرة. إلاّ أنّ المفردة " dormeur " ("نائم") في العنوان تتضمّن في آخِرها الفعل " meurt " ("يموت"، لا سيّما وأنّ الحرف " t " في آخِره لا يُلفظ). فكأنّ الموت معلَن عنه هنا بصورة مرموزة، بادئ ذي بدء.

في نباتِ الدّلبوثِ قدَماه؛ راقدٌ هوَ.
يبتسمُ كما يبتسمُ طفلٌ عليلٌ، إنّهُ يغفو:
هَدهديهِ أيّتها **الطّبيعةُ** بِحرارةٍ: هوَ يَشعُرُ بالبَرد.

ليسَ تُرجِفُ العطورُ منخرَيه؛
راقدٌ هوَ في الشّمس، يدهُ على صدره
المتطامِنِ. ولهُ في جَنبهِ الأيمنِ ثقبانِ أحمران.

تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠

في الحانة الخضراء(*)

الخامسة مساءً

من ثمانيةِ أيّامٍ، مزّقتُ حذائي
على حصباءِ الدّربِ. كنتُ عائداً إلى شارلْروا.
في **الحانةِ الخضراءِ**: طلبتُ شطائر
بالزّبدةِ ولحماً قديداً شِبْهَ بارد.

تحتَ الطّاولةِ الخضراءِ، في غاية السّعادة،
مددتُ رجليَّ وتأمّلتُ الصّوَرَ البالغةَ السّذاجة
في نُجودِ الحائطِ. - يا للرّوعةِ عندما جلبَتْ لي
الفتاةُ ذاتُ الصّدرِ الهائلِ والعينيَن المَرِحتَين،

- هذهِ ليستْ ممّن تُخيفهنَّ قُبلة! -
جلبتْ لي ضاحكةً شطائرَ بالزّبدة
ولحماً قديداً فاتراً، في طبقٍ مُزيَّنٍ بِرسوم،

(*) ترتبط القصيدة، بدلالة تأريخ كتابتها، بالهرب إلى بلجيكا. وفي الطّريق إليها، قريباً من شارلروا، هناك بالفعل حانة اسمها "البيت الأخضر La Maison verte" (كان كلّ ما فيها، حتّى الأثاث، مطليّاً بهذا اللّون). قصيدة انتصاريّة، كلّها شهوة واندفاع، يبعث عليهما الهروب من منزل العائلة ودخول العالَم.

لحماً وردياً وأبيضَ[1] يُعطّرهُ حصُّ ثوم
- ثمّ ملأتْ لي كوبَ الجعةِ الضّخمَ بالزَّبَد
الذي كانَ يُذهِّبُه شَعاعُ شمسٍ متأخِّر.

تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠

---

(١) يذكّر لورون (نشرة آرليا) بأنّ هذين اللّونَين، الأبيض والورديّ، إن كانا هما لونا اللّحم القديد (شرائح "الجمْبون") العاديّان، فهما يتعديّان لدى رامبو هذا الملمح الواقعيّ، ويتكرّران في أكثر من قصيدة، دلالةً على البهجة والانفتاح الشهوانيّ.

الماكرة(*)

في صالةِ الطّعامِ البنيّةِ التي كانت تعطّرُها
رائحةُ برنيقٍ وفواكهَ، بانشراح
أجهزتُ على طبقٍ لا أدري من أيِّ طعامٍ بلجيكيّ،
ثمّ تمدّدتُ في مقعديَ الواسع.

رحتُ آكلُ مُصغياً لساعةِ الجدار، - سعيداً وصامتاً.
وإذا بالمطبخِ ينفتحُ وتنبعثُ منه نفحة،
- ثمّ جاءتِ الخادمةُ، لا أدري لمَ،
نصفَ محلولةِ الشّال، مُمَشّطةَ الشّعر بكلِّ مكر

وبَيْنا تجَولُ بإصبعها الصّغيرةِ الرّاجفة
على خدّها، ذلكَ المخملِ من درّاقٍ أبيضَ ووردِيّ،
ماطّةً عن عبثٍ شفتَيها الطّفليّتَين،

(*) ترتبط هذه القصيدة بسابقتها، فهي من قصائد الهرب من منزل العائلة أيضاً. ويرى ستينمتز أنّ "الماكرة" يمكن أن تكون هي الفتاة نفسها التي تقدّم لرامبو الطّعام في القصيدة السّابقة.

جعلَتْ تُرتّبُ قُربي الأطباقَ لتُروّحَ عنّي؛
- ثمّ، لا لشيءٍ، - وبالطّبعِ طَمَعاً بقُبلة،
همَستْ: شُمَّ إذَنْ، أُصبتُ ببَردةٍ على الخدّ...[1]

شارلروا، تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠

(١) إنّ قول الفتاة: "أصبتُ ببردةٍ على الخدّ" يُخفي دعوة إلى قبلة. وفي المفردة "بَرْدة" (إسم مرّة غير موجود في العربيّة) نحاكي تأنيث الفتاة للبرد (une froid). إعتقدَ بعض الشرّاح أنّ رامبو يُدخل هنا زلّة لسان مقصودة، ولكنّ برونيل يذكّر بأنّ هذا الاستعمال موجود في الفرنسيّة المحكيّة في بلجيكا (حيث تتموقع القصيدة)، وقد يكون رامبو أفاد منه ليجمع في البيت بين الذّكر (هو) والأنثى (الفتاة).

إنتصار ساربروك الصارخ

الذي نيلَ وسطَ هتاف «عاشَ الإمبراطور!»
نقش بلجيكيّ صارخ الألوان، يُباع في شارلروا، مقابل ٥٣ سنتيماً(*)

الإمبراطورُ في الوسَطِ، في أبّهةٍ احتفاليّة
زرقاءَ وصفراءَ، يمضي بصلابةٍ على جوادهِ الألِق؛
بالغَ السّعادةِ لأنّهُ يرى ورديّاً كلَّ شيء،
شرساً كمثْلِ زفْسَ، رفيقاً كمثْلِ أب(١)؛

في الأسفلِ، الجندُ الطيّبونَ النّائمونَ في قيلولة
قربَ طبولِهم المُذهّبةِ ومَدافعهم الحُمر،

(*) في ساربروك وقعَ أوّل اشتباك مع البروسيّين في حرب ١٨٧٠. كان صغيراً وبلا أهميّة. ولكنّ الصّحف الفرنسيّة قدّمته كما لو كان انتصاراً حاسماً لفرنسا. والإمبراطور نابليون الثّالث نفسه أعرب عن زهو بالغ وتباهى بشجاعة ابنه الأمير الإمبراطوريّ (كان قد رافقه إلى المعركة، متفرّجاً على الأرجح، فلم يكن لديه أكثر من أربع عشرة سنة). وهناك لوحة لأپينال Epinal تمجّد الواقعة، وربّما كان رامبو يستهدف هذه اللّوحة بالذات في سخريته، ويقدّم عنها قراءة سياسيّة، لا سيّما وأنّ الألمان سيأسرون نابليون الثالث بعد شهر واحد من هذا الانتصار الفرنسيّ الكاذب.

(١) رفْق أبويّ يجد تفسيره في أنّ نابليون الثّالث كان يشهد، كما أسلفنا في القول، "معموديّة نار" ابنه الأمير (أي خوضه القتال لأوّل مرّة).

ينهضونَ بلطفٍ. بيتو[1] يرتدي سترتَه،
ويلتفتُ إلى القائدِ ويروح يَسْكرُ بالأسماء الكبيرة!

إلى اليمينِ، دومانيه[2] يستند إلى أخمصِ بندقيّته،
ويُحسُّ بعلبائهِ الشائكةِ وهيَ تقشعرّ،
ثمَّ: «- عاشَ الإمبراطورُ!». جارُهُ يظلّ لازماً الصّمت...

فجأةً تطلعُ قلنسوةٌ، كمثْلِ شمسٍ سوداءَ... - في الوسَط،
ينهضُ من انبطاحته بوكيّونُ[3]، أحمرَ وأزرق،
ويبالغِ السّذاجةِ يكشف عن قفاهُ: «- من أيّ شيء؟»...[4]

تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٧٠

---

(١) أنموذج للجنديّ السّاذج في تلك الحقبة، وفي اسمه نفسه: Pitou ما يدعو إلى السّخرية. ويشير برونيل إلى أنّ مغنياً محبّاً للملوك كان يحمل هذا الإسم.

(٢) Dumanet بطل قصّة مصوّرة، مثال للجنديّ الميقان الأخرق.

(٣) Boquillon جنديّ هو أيضاً، أخرق في لغته وسلوكه (إنبطاحته أمام الإمبراطور، وكشفه له عن قفاه...). وهو في الأصل بطل صحيفة ساخرة اسمها "فانوس بوكيّون" *La Lanterne de Bouquillon*.

(٤) يقصد بوكيّون بإجابته الصّريحة والسّاذجة هذه: "ممَّ يعيش الإمبراطور؟"، بها يردّ على هتاف: "عاش الإمبراطور" الذي أطلقه جاره.

الخزانة(*)

هيَ خزانةٌ عريضةٌ منحوتةٌ؛ خشبُ سنديانِها القديم،
والقاتمُ اكتسبَ ملمحَ الشّيوخ الطيّب؛
الخزانةُ مفتوحةٌ، وفي ظلّها تُريق
ما يُشبه دفقَ نبيذٍ معتّقٍ، أو عطوراً تغوي؛

إنّها تغصّ برُكامٍ من سقَطِ المتاع،
ثيابٍ عطِنةٍ وصفراءَ، وخِرَقٍ
لنساءٍ أو أطفالٍ، دنتيلاتٍ حائلةٍ ألوانُها،
وخِماراتٍ جدّاتٍ رُسمتْ عليها عنقاواتُ مُغرَب؛

- هنا تجدونَ الميداليّاتِ، وخُصَلاً
من شعورٍ بيضٍ أو شُقرٍ، وصُوَراً شخصيّةً وأزهاراً جافّة
يمتزجُ أريجُها بأريجِ فواكه.

(*) بينَ قصائد الهرب هذه، المنفتحة جميعاً على المستقبل، تشكّل هذه القصيدة، التي تصف خزانة عائليّة محمّلة بالأشياء المفعمة بالذّكريات، استثناءً. إلاّ إنّ پيار برونيل Pierre Brunel (نشرة آرليا) يرى أنّها إنّما تكمّل السّلسلة، إذ تفصح عن حنين إلى ماضٍ عائليّ، حقيقيّ ومتصالح، كان هو ما ينقص رامبو بشدّة. وهي تذكّر بخزانة الأبوَين المقفلة في "حلْوان اليتامى".

- يا خزانةَ العهودِ الخوالي كم تعرفين من حكايات،
وتودّينَ لو رويتِ حكاياكِ، وإنّكِ لتَصخَبين
عندَما تُفتَحُ ببطءٍ رُدفتاكِ السّوداوان الكبيرتان.

تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠

بوهيمياي

(فنطاسيّة)[*]

وانطلقتُ سائراً، قبضتايَ في جيوبيَ المفتّقة؛
ومعطفي هو الآخرُ صارَ مَحضَ فكرة[١]؛
رحتُ تحتَ السّماءِ، يا ربّةَ الشّعرِ!، منقاداً لكِ تماماً؛
آه، للاّ لا![٢] كم من الغراميّاتِ الرّائعةِ بها حلمْتُ!

كانَ في سروالِيَ الوحيدِ خَرْقٌ واسع.
– وكمثْلِ پوسيه[٣] صغيرٍ حالمٍ، كنتُ في مسيرتي أُداعب

(*) في ياء النّسبة في "بوهيمياي" إحالة لا إلى حياة التسكّع وحدها (وهو المعنى المألوف للمفردة)، بل كذلك إلى بلدٍ خياليّ ينشده المتسكّع في تجوابه. تعبّر القصيدة، كما يرى ستينمتز، عن التحام بالتّجواب الذي يجتذب المرء بصورة لا تقبل المقاومة ويغلّف عناصر الواقع بغلالة من السّحر.

(١) كتبَ: idéal، يترجمها البعض إلى "مثاليّ"، ولكنْ في أصل هذه الصّفة تقيم المفردة " idée " (فكرة). يقصد أنّ معطفه، من عتقه، صارَ لا أكثر من "فكرةِ معطف"، فكأنّه غير موجود.

(٢) يرى أنطوان آدم في هذا الترنّم تحويلاً للنّبر مقصوداً من لدن رامبو: بعد الكلمات الاحتفاليّة النّبيلة (السّماء، ربّة الشّعر) يُدخل نغمة طفوليّة شبْه عاميّة.

(٣) هو، في الحكايات الفرنسيّة، صغير خرجَ متسكّعاً في الغابة، ومن أجل العودة راح يُعلّم طريقه بفتاتٍ من الخبز جاءت الزّرازير بعدَه والتهمَتها. فهو يرمز إلى براءة الصّغار وانعدام الحيطة لديهم.

قوافيَّ كمثْلِ حبّاتِ مسْبَحةٍ. كانَ نُزْلي هو كوكبةُ الدُّبِّ الأكبر[١]
- ولِنجومي في السّماءِ حفيفٌ ناعم.

وأنا كنتُ أصغي إليها، جالساً على قارعةِ الدّرب،
في أماسي أيلولَ الرّائقةِ شاعراً بالنّدى
وهوَ يقْطرُ على جبيني كَمثْلِ خمرٍ قويّة؛

ثمَّ، ناظماً وسطَ الظّلالِ العجيبةِ قوافيَّ،
سحبتُ سيورَ حذائيَّ المُمزَّقَين
كأنّها أوتارُ قياثرَ، وإحدى قدَميَّ بإزاءِ قلبي!

(١) كوكبة نجوم معروفة. يقصد بالطّبع أنّ منزله هو الطّبيعة العارية، ويرى ستينمتز هنا تجديداً بالغ الفرادة للتّعبير الفرنسيّ الشّائع: " dormir à la belle étoile " (النوم تحت النّجم السّاهر أو المبيت في العراء).

قلب تحتَ جبّة

العالَم الحميم لتلميذٍ في مدرسةِ الرُّهبان
قصّة قصيرة(*)

... آه يا تيموتينا لابينيت! اليومَ، وقد ألبسوني الرّداءَ المقدّس، يطيبُ لي أن أتذكّر الهوى الفاترَ الآنَ والذي يرقد تحت الجبّة، هوايَ الذي كانَ، في

(*) هنا ترجمة لقصّة قصيرة ساخرة ذكرَ جورج إيزامبار، أستاذ رامبو في المدرسة الثانويّة، أنّ هذا الأخير سلّمه نصّها في ١٨ تمّوز/ يوليو ١٨٧٠. ولم يجرؤ لا إيزامبار ولا بَريشون، صهر الشّاعر، لا ولا حتّى ڤرلين على نشر هذه القصّة "الفاضحة"، فلم تر النور إلاّ في ١٩٢٤، إذ نشرها أندريه بريتون ولوي أراغون مصوَّرةً بخطّ مؤلّفها. وشكّل هذا النصّ إحدى الحجج الأساسيّة للسّورياليّين في سجالهم ضدّ پول كلوديل الذي كان يقول بصدور رامبو في شعره عن كاثولكيّة غير واعية. وسوف يجد القارئ المتمعّن بين هذه القصّة وقصائد رامبو المعاصرة لها وحدة أو تقارباً في اللّغة وطبيعة السّخرية والاهتمامات الفكريّة. وإلى السّخرية النافذة على مستوى السّطح، نلاحَظ، منذ هذه الفترة المبكّرة، ولع رامبو بالكتابة المرموزة (كتابة في شيفرة) والتعريض الكنائيّ. فمراكمته لأسماء الآلات الموسيقيّة من قيائر وربابات وسواها، ولأسماء أعضاء الجسم البشريّ، ووصفه للأنف بخاصّة، وللحاجات الاستعماليّة ("الطّاسة" خصوصاً) والمأكولات (اللّحم القديد)، إلخ.، هذا كلّه يتيح له الإكثار من التلميح إلى الأعضاء الذكريّة والأنثويّة. والعنوان نفسه ينبغي قراءته قراءة رمزيّة، فلا يتعلّق الأمر بقلبِ تلميذٍ كهنوتيّ فحسب، بل بكيانٍ كامل يقبع في الحرمان معتقلاً في جبّة. هكذا يستشفّ القارئ أنّ هذه القصة، إذا ما هي قرئت بعمق، إنّما تندرج في مراجعات رامبو النقديّة للخلفيّة الأدبيّة والذهنيّة السّائدة في شعر فترته وأدبها. وهو لا يسلّط سخريته الزّهبية على أجواء المدارس الدينيّة ومجمل العقليّة الدوغمائيّة فحسب، بل كذلك على الرّوح الرّومنطيقيّة السّائدة في زمنه. روح يسخر من ميوعتها الشعريّة عبرَ القصائد الغزليّة المضحكة التي يعيرها لبطل القصّة، بلغتها البالغة الشّبه بلغة لامارتين، وخصوصاً عبرَ عجز البطل عن الإمساك بإشارات محيطه المناوئ له، والسّاخر من رعونته، لا يفهمها هو إلاّ بعكس معناها كلّ مرّة.

العام الفائت، قد جعلَ قلبيَ الفتيَّ يخفق تحتَ معطفي، معطف التّلميذ في مدرسة الرّهبان!....

الأوّل من نوّار، ألف وثمانمائة و..........[١]

..... هوَذا الرّبيع. شتيلة كرْمة الأب فلان تُبرعِم في أصيصها المبطّن بالتربة، وشجرة الحوش تعلوها هي أيضاً براعم صغيرة وناعمة أشبه ما تكون على أغصانها بقطراتِ خُضر. أمس، وأنا خارجٌ من الدّرس، رأيتُ عندَ نافذةِ الطّابق الثّاني ما يشبه الفطْر الأنفيّ لرئيس الدّير[٢]. حذاءا ج.، يبعثان رائحة كريهة نوعاً ما، ولقد لاحظتُ أنّ التّلامذة صاروا يكثرون من الخروج لِـ... في الحوش[٣]، هم الذين كانوا يعيشون في قاعة الدّرس كمثْلِ الخلْد، محشورين، كلٌّ غائص في بطنه، تالعين بوجوههم المحمرّة صوبَ الموقد، نفسهم ثقيل وحارّ كمثْلِ نفَس الأبقار! الآنَ صاروا يطيلون المكث في الهواء الطّلق، وعندما يؤوبون، فإنّهم يتهانفون[٤] ويزرّرون بناطلهم بعناية، - كلاّ، أقصد ببالغ البطء- وبشيء من التفنّن، فكأنهّم يتلذّذون تلقائيّاً بهذه العمليّة التي ليست بحدّ ذاتها إلاّ شيئاً شديدَ الابتذال...

٢ نوّار...

نزلَ رئيس الدّير أمس من حجرته، مغمض العينين، مُخفياً يديه، وجِلاً، مبترداً، وراح يجرجر على مدى بضع خطواتٍ خفيّه خفّي الكاهن!...

هوَذا قلبي يواصل في صدري عزفه، وهوَذا صدري يواصل الخفق بإزاء

(١) جميع النقاط في هذا النصّ هي من وضع رامبو، إيحاءً بفراغات في دفتر يوميّات البطل ليونار. في الحواشي التّالية نفيد، من حيث الملعلومات التّاريخية، من حواشي جان-لوك ستينمتز في نشرته للآثار الكاملة.

(٢) يشبّه أنف رئيس الدّير بالفطْر، كما شبّه، في "إقعاءات"، أنف الرّاهب ميلوتوس بـ "مذخة لاجِمة" (المِذْخة حيوان من المجوّفات).

(٣) وضع بدل الفعل نقاطاً ليوحي، على سبيل السّخرية، بحياء ليونار، "بطل" القصّة وراويتها، ومن الواضح أنّ الفتْية يخرجون هنا للتبوّل.

(٤) يتغامزون ويضحكون ساخرين.

مكتبيَ الوسِخ! آه! كم أمقت الآنَ العهد الذي كان التّلامذة فيه أشبه ما يكونون بِمِعاز صغيرة تنضح في ثيابها القذرة عرَقاً وتغفو في مناخ الدّرس المتعفّن، تحت ضوء الغاز، وسط حرارة الموقد الباهتة!... أمطّ ذراعيّ! أتنهّد، وأمدّ ساقيَّ... إنّني أحسّ في رأسي بأشياء، آه بأشياء!...

٤ نوّار...

تصوّري، أمس، تجاوزتُ حدودَ احتمالي: فَنشرتُ كالملاك جبرئيل جناحَي قلبي. نفحة الفضاء المقدّس اجتاحتْ كياني! فأمسكتُ برَبابتي وجعلتُ أُنشِد:

ألا اقتربي

أنتِ يا مريمَ العظيمة!

أيّتها الأمّ العزيزة!

ليسوع العذب!

المسيح المقدّس!

آه أيّتها العذراء الحبلى

أيّتها الأمّ المقدّسة

حقّقي آمالنا!

آه لو علمتِ بالانثيالات السّريّة التي كانت تهزّ روحي وأنا أورّق هذه الوردة الشّعريّة! أخذتُ قيثارتي وكصاحب المزامير[1] جعلتُ صوتي البريء والصّافي يتعالى في آماد السماء!!! *أيّها العليّ في أعلى أعاليك!*

....

....

(١) النبيّ داود.

٧ نوّار...

وا أسفاه! لقد طوى شِعري جناحيه، ولكنّني، كمثل غاليله، سأقول تحت وطأة الإهانة والتّعذيب: «ومع ذلك فالأرض تدور، تتحرّك!» (اقرأوا: إنّهما [الجناحَين] يتحرّكان!). عن انعدام حيطةٍ أسقطتُ ورقة البوح السّابقة... عثر عليها ج.، وهو أشرسُ الجانسيّين[1] طرّاً، وأكثر مأجوري رئيس الدّير تزمّتاً، وسلّمها إلى سيّده في السرّ. لكنّ هذا المسخ نفسه، لكي يجعلني أرزحُ تحت إهانة الملأ أجمعَ، أطلعَ جميعَ أصحابه على شِعري!

أمس، استدعاني رئيس الدّير. دخلتُ دارته، وها أنا ماثلٌ أمامه، واثقاً من دواخلي تماماً: كانت الشّعرة الصّهباء الوحيدة الباقية له تقشعرّ على جبهته الصّلعاء كمثل برقٍ خاطفٍ. ومن شحم بدنه تنبثق عيناه، هادئتين مع ذلك وعامرتين بالسّلم. وأنفه، البالغ الشّبه بمِدَقّة، تحرّكه رعشته المعهودة: كان ينبس بـ«أوريموس»[2]: فبلّل أقصى إبهامه وقلّب بضع صفحاتٍ من كتابٍ وأخرجَ ورقة صغيرة وسِخة ومطويّة...

يــاااااااا مريم العظيييييمة!

أيّيييتها الأمّ العزيييييزة!

ثمّ راح يحطّ من قَدر شِعري! ويبصق على وَردتي! وطفِقَ يقلّد سلوك بريدوازون[3] ويوسف ويتصنّع الحُمق ليلوّث هذا النّشيد البتوليّ ويُنجّسه. راح يتأتئ ويُطيل كلّ مقطع بتهانفٍ ممتلئ بحقد مركّز: وعندما بلغ البيت

(١) الجانسنيوّن هم أتباع الرّاهب الهولنديّ كورنيليوس جانسن (باللاتينية جانسنيوس، ١٥٨٥-١٦٣٨)، شاع مذهبه في أوربا وكان هو وأتباعه يُعدّون هراطقة.

(٢) فاتحة صلاة لاتينيّة، وتكملتها: "لِنُصلّ من أجل اليهود الحانثين بالإيمان".

(٣) يقصد أنّ رئيس الدّير راح يُقلّد شاكلة بريدوازون في الكلام، وهذا الأخير من شخصيّات "زواج فيغارو" لبومارشيه Beaumarchais؛ وهو في المسرحيّة محلّف عدليّ تمتام وشديد التكلّف. ولا يتّضح إلى مَن يلمّح رامبو عبرَ اسم "يوسف"، ولعلّه يقصد عضواً في جمعيّة "إخوة القدّيس يوسف" الرّهبانيّة وكان أفرادها، حسبَ ستينمتز، يُلقّبون بالبُلهاء.

الخامس، «أيّتها العذراء الحبلى!»، توقّف، وتحاشى مقطعه الأخنّ[1]، وانفجرَ: «أيّتها العذراء الحبلى!، أيّتها العذراء الحبلى!». كان يقول ذلك بوتيرة معيّنة، حانياً صدره الضّخم بارتعاش، وبنبرٍ مقرف حتّى أنّ جبيني كلّه تَغطّى بحُمرة الخجل، فجثوتُ على ركبتيّ رافعاً ذراعيّ باتّجاه السّقف وأنا أهتف به: أبتاه!

....

«- ربابتك! قيثااارتك! يا فتى! ربابَتك! دوافقك السّريّة الهازّة كيانك! أتمّنى لو أنّي أراها! أيّها المخلوق الشّابّ، إنّي لألمح في هذا الاعتراف الكافر شيئاً من الدنيويّة والاستسلام الخطير، ألمح انجرافاً!»

ثمّ صمتَ وجعلَ صدره يقشعرّ من أعلاه إلى أسفله، وقال لي بنبرٍ فيه وقار زائد:

- أأنتَ مؤمنٌ يا فتى؟

- أبتاه، لمَ هذا الكلام؟ أوَ تمزح شفتاك؟... أجل، أنا مؤمن بكلّ ما تقوله أمّي... الكنيسة المقدّسة.

- ولكن... العذراء الحبلى!... إنّه الحبَل، يا فتى، إنّه الحبَل....

- أبتاه! إنّني أؤمن بالحبَل[2]...

- أنت على حقّ! يا فتى! إنّه لَشيء...

... ثمّ صمت. وأضاف: «جاءني الفتى ج. بتقرير يلاحظ فيه عندكَ نوعاً من انفراج السّاقين يزداد وضوحاً يوماً بعد يوم أثناء جلوسك في الدّرس، وهو يؤكّد أنّه رآك تتمدّد بكاملك تحت المائدة كمثل... شابّ يتخلّع في مشيته. هذه وقائع لا تحار عليها ردّاً... إقتربْ واجثُ قربي؛ أريد استنطاقك برقّة؛ أجبْ: أتُبالغ انفراج ساقيك في الدّرس؟»

---

(١) أي الذي يُلفَظ من الأنف كما في بعض أصوات الحروف الفرنسيّة.

(٢) أي الحبَل بلا دنس. ويبدو رئيس الدّير وكأنّه ينوي اتّهام ليونار بالطّعن به والكلام عن حبَل وكفى.

ثمّ وضع يده على كتفي وعلى عنقي، وتوهّجت عيناه وراح يطالبني بالكلام على انفراج السّاقين هذا... تصوّري، أودّ أن أقول لكِ إنّ الأمر كان مقرفاً حقّاً، أنا الذي يعرف ما تعنيه تلك المَشاهد!... وهكذا فقد وشوا بي واغتابوا فؤادي وخفَري، - وما كان في مقدوري أن أحتجّ على كلّ ذلك، ما دامت التّقارير والرّسائل الغفل التي يكتبها التّلامذة بعضهم ضدّ البعض الآخر لرئيس الدّير مرخّصة، بل مطالَباً بها - وها أنا في هذه الحجرة، أخضعُ لمُداعباتِ ذلك البدين... آه يا لفظاعة الدّرس الرّهبانيّ!

....

١٠ نوّار...

أوّاه! زملائي شرّيرون وفاسقون بصورةٍ فظيعة! في الصفّ، كان جميع عديمي الإيمان هؤلاء عارفين بحكاية أبياتي، وأنّى التفتُّ قابلتُ وجه د. المصاب بالرّبو وهو يوشوش لي: «وقيثارتك؟ وقيثارتك؟ ودفتر يوميّاتك؟»، ثمّ يستأنف الأحمق ل.: «وربابتك؟ وقيثارك؟»، ثمّ يتهامس الثّلاثة أو الأربعة في جوقة: «يا مريم العظيمة... أيّتها الأمّ العزيزة!»...

أمّا أنا، فإنّني لَغبيٌّ أحمق: صحيح أنّني، يا يسوع، لا أضرب نفسي!، ولكنّني لا أشي بأحدٍ، لا ولا أكتب رسائلَ غفْلاً، ثمّ إنّني لديّ شِعريَ المقدّس وحيائي!

١٢ نوّار...

ألا تحزرُ لمَ أموت حبّاً؟

الزّهرةُ تقول لي: «مرحباً»، والطّائرُ يقول لي: «صباحَ الخير»:

مرحباً: إنّه الرّبيعُ! ملاكُ الحنان!

ألا تحزرُ لمَ أغلي ثمَلاً؟

أنتَ يا ملاكَ جدّتي، ويا ملاكَ مَهدي،

ألا تحزرُ أنّني أتحوّلُ إلى طائر،

أنّ ربابتي تقشعرّ وجناحَيّ يخفقان

كمثل شحرور؟...

هذه الأبيات نظمتُها أمسِ، في أثناء الاستراحة. دخلتُ إلى المصلّى واعتكفتُ أمامَ أحد كراسي الاعتراف، وهناك قُيّض لشِعري أن يختلج في صدري ويحلّق، في مناخ من السّكون والحلم، صوب مدارات العشق. ولمّا كانوا يختطفون من جيوبي أدنى ورقةٍ، في النّهار واللّيل، فقد خِطْتُ هذه الأبيات في أسفلِ ردائي الأخير، هذا الذي يلامس جِلدي مباشرةً. هكذا، في أثناء الدّرس، أجرّ مقطوعة شِعري تحت الثّياب، لصقَ قلبي تماماً، وأضمّها طويلاً بَينا أحلَم...

١٥ نوّار...

تسارعتِ الأحداث منذ قمتُ باعترافي الأوّل، أحداثٌ باذخةٌ لا بدّ أنّها ستؤثّر على مجرى حياتي القادمة والحميمة تأثيراً رهيباً ولا شكّ!

يا تيموتينا لابينيت إنّني لأعبدكِ!

يا تيموتينا لابينيت إنّني أعبدك! أعبدك! دعيني أغنّي على عودي، كما كان صاحب المزامير المُلهَم يغنّي على سنطوره، كيف رأيتُكِ وكيف وثبَ قلبي إلى قلبك من أجلِ عشقٍ أبديّ!

كان الخميس هو يوم الفرصة: نخرج فيه لساعتين اثنتين، فخرجتُ: كانت أمّي قد قالتْ لي في رسالتها الأخيرة: «إذهبْ يا بنيّ لإمضاء نهار فرصتكَ بلا همومٍ في منزَل السيّد سيزاران لابينيت، صديقٍ للمرحوم أبيك، فينبغي أن تتعرّف عَليه يوماً ما قبل رَسامتك[١]....»

... فتقدّمتُ إلى السيّد لابينيت[٢] وعرّفتُه بنفسي، ولقد كان كثير التكرّم

(١) الرّسامة هي تخرّج تلميذ الإكليروس وبلوغه مرتبة الرّاهب.

(٢) يرى جان-فرانسوا لورون (نشرة آرليا) في هذا الاسم: سيزاران لابينيت Césarin Labinette، تعريضاً بالإمبراطور نابليون الثالث، الذي طالما سمّاه رامبو باسم سلفه الرّومانيّ قيصر César، الذي نجد اسمه في بداية اسم سيزاران. وفي الاسم "لابينيت"، الذي لفّقه رامبو، نبرة بذاءة مقصودة.

عليّ إذ أحالني إلى مطبخه بدون أن ينبس ببنتِ شفةٍ: بقيتْ ابنته تيموتينا[1] وحيدةً معي، وأمسكتْ بخرقةٍ وراحت تمسح طاسة كبيرة مستديرة عصرتْها إلى قلبها، ثمّ قالت لي، فجأةً، بعدَ برهةٍ طويلةٍ من الصّمت: «وإذَنْ، يا سيّد ليونار؟»...

حتّى تلك اللّحظة، كان قد أربكَني أن أجدني وحيداً مع هذا المخلوق الفتيّ في ذلك المطبخ، فخفضتُ عينيّ وجعلتُ أردّد في قلبي اسم العذراء المقدّس: رفعتُ جبيني وأنا محمرّ الوجه، وأمام جَمال محدّثتي لم أقوَ إلاّ على النّطق بكلمة «آنستي» واهيةٍ جدّاً...

كم كنتِ جميلةً يا تيموتينا! لو كنتُ رسّاماً لخططتُ ملامحك المقدّسة في لوحةٍ أهبها هذا العنوان: «عذراء الطّاسة!». لكنّي لستُ سوى شاعرٍ، ولا تقدر لغتي إلاّ على الاحتفاء بك احتفاءً يشوبه النقص...

كان الطبّاخ الأسود، الذي تتّقد الجمرات في ثقوبه كمثْلِ عيونٍ حمراء، يبعث من قدوره المحفوفة بخيوط نحيفة من الدّخان رائحة سماويّة لشوربة باللّهانة واللّوبياء. وأمامَه كنتِ أنتِ، يا **عذراءَ الطّاسة**، تمسحين طاستكِ متشمّمةً بأنفك الرّقيق رائحةَ الخضار وناظرةً إلى هرّك السّمين بعينيك الجميلتين الرّماديّتين! كانت خصل شعركِ السّبْط الألِق تلتصق بحياءٍ بجبينك الأصفر كالشّمس. ومن عينيك كان أخدودٌ مائلٌ إلى الزّرقة ينزل حتّى وسَط الخدّ، مثلما لدى القدّيسة تيريسا![2] كان أنفك المفعم برائحة اللّوبياء يرفع منخاريه الشّائقين؛ وكان زغب خفيف يعلو شفتيك ويساهم بقدرٍ ليس بالهيّن بمدّ محيّاك بحيويّة فاتنة؛ وعلى حنككِ تلمع شامةٌ سمراء جميلة ترتجف فيها شُعَيراتٌ جميلةٌ ولعوب: وبِبالغ التعقّل كان شعركِ مشدوداً إلى قذالك بمَشابِكَ، بيد أنّ خصلة صغيرة كانت نافرة... وعبثاً رحتُ أبحث عن

(١) مع أنّه يكتب هذه الرّسالة إلى الفتاة، فهو يواصل في البداية الكلام عليها بصيغة الغائب عندما يشرع بسرد حكاية تعارفه عليها وهيامها بها، وهذه من علامات بلاهته التي يريد رامبو التّأكيد عليها.

(٢) القدّيسة والمتصوّفة الإسبانيّة المشهورة ماريّا تيريسّا الأبيليّة، وقد حافظ رامبو على اسمها الإسبانيّ.

نهديك: ما كان لكِ نهدان: وإنّك لتزدرين هاتين الزّينتين الدنيويّتين: إنّ قلبكِ هو نهداكِ!... وعندما استدرتِ لتوجيه ضربة من قدمكِ لهرّكِ المذهّب الوبَر، أبصرتُ أنا لوحَي كتفيك الناتئين واللّذين يرفعان ثوبكِ، فهدهدني العشق بإزاء الانفتال السّاحر للقوسين البارزتين لوركيك!......

منذ تلك اللّحظة عبدتُكِ: ولم يكن ما عبدتُه هو شَعرك ولا لوحَا كتفيك، لا ولا الانفتال السّفليّ الخلفيّ: بل إنّ ما أحبّه في امرأة، في عذراء، هو التّواضع الطّهور، وما يجعلني أتواثب حبّاً إنّما هو الحياء والورع. هذا هو ما عبدتُ فيك أيّتها الرّاعية الفتاة!...

كنتُ أحاول التّعبير لها عن هواي. ثمّ إنّ قلبي، آه قلبي كان يشي بي! لم أكن أجيب على تساؤلاتها إلاّ بكلام متقطّع. وبباعثٍ من اضطرابي قلتُ لها مراراً: «سيّدتي» بدل «آنستي»! ورويداً رويداً أحسستُ بالانقياد للنّبرة السّحريّة لصوتها؛ فقرّرتُ في خاتمة المطاف الاستسلامَ والبوحَ بكلّ شيء. وهنا طرحتْ عليّ لا أدري أيّ سؤال، فارتددتُ بكرسيّي إلى الوراء ووضعتُ يدي على قلبي، وأمسكتُ باليد الأخرى بمسبحةٍ كانتْ في جيبي وداعبتُ صليبها الأبيض، ثمّ، بعينٍ موجّهةٍ إلى تيموتينا والأخرى إلى السّماء، أجبتُ بحنانٍ وألمٍ، مثلما يفعل إيَلٌ أمامَ ظبية:

«- أجَل! أجَل! يا آنسة... تيموتينا!...»

رحماك يا ربّ! رحماك![1] فجأةً سقطتْ في عيني المُحملقة بالسّقف بالتذاذٍ قطرةٌ من نقيع المِلح رشحَتْ من قطعةٍ لحم قديدٍ كانت معلّقةً فوقي. وما إن خفضتُ جبيني مخْمراً من الخزي ومستيقَظاً من سَورة عشقي حتى لاحظتُ في يدي اليسرى بدلَ المسبحة رضّاعة بنيّة اللّون كانت أمّي قد سلّمتنيها في العام الفائت لأهديَها لِصغير السيّدة فلانة! وهكذا، فمن العين التي كنتُ وجّهتها إلى السّقف كان يسيل نقيع الملح الحامز الطّعم. لكنْ من

(١) عبارة شائعة في الصّلاة.

العين المتطلّعة إليك، يا تيموتينا، كانت تسيل دمعةً، دمعة حبّ، دمعة ألم!.....

....

بعد ذلك بساعة، عندما أعلنتْ لي تيموتينا عن وجبة خفيفة مكوّنة من اللّوبياء وعجّة بشحم الخنزير، أجبتُ بصوت خفيض وأنا بالغ التأثّر بمفاتنها:

- قلبي هو الآنَ من الامتلاء، لو تلاحظين، بحيثُ يصيب معدتي بالعطل!

وجلستُ إلى المائدة. آه، إنّني أحس بذلك الآن أيضاً، لقد استجابَ قلبها إلى نداء قلبي: فطوالَ الوجبة لم تأكل تيموتينا شيئاً، بل كانت تكرّر:

- ألا تلاحظ رائحةً ما؟

وما كان أبوها ليفهمَ. لكنّ قلبي أدركَها: كانت تتحدّث عن وردة داود، وردة يسّى أبي داود، الوردة الصوفيّة المذكورة في **الكتاب المقدّس**؛ كانت تتحدّث عن **الحبّ!**

نهضتْ فجأةً وذهبتْ إلى أحد أركان المطبخ، وبعدما أرتْني زهرة ركبتيها المزدوجة، غطّستْ ذراعها في ركامِ جزماتٍ وأحذيةٍ نطّ منها هرّها السّمين. ألقت هذا كلّه في خزانة عتيقة فارغةً، ثمّ عادتْ إلى مكانها واستنطقتِ الجوّ بشيء من القلق، ثمّ صعّرتْ جبينها فجأةً وهتفتْ:

- الرّائحة ما تزال!...

فأجاب أبوها بشيء من البلادة:

- نعم، ما تزال. (لم يكن في مقدوره أن يفهم، هو الجاهل العديم الإيمان!).

لاحظتُ جيّداً أنّ ذلك كلّه لم يكن في جسدي العذريّ إلاّ كناية عن الحركات الجوّانيّة لشغفي بها! كنت أعبدها وأستعذب ببالغ الحبّ العجّةَ المحمّصة، وكانت يداي تعزفان بالشوكة لحناً، وتحتَ الطّاولة كانت قدماي تقشعرّان في حذاءيَّ من الدّعة!...

لكنّ ما شكّل لي ومضة من النّور، وكان لي بمثابة عربون للحبّ الخالد وما يشبه ألماسة من الحنان آتية من لدن تيموتينا، هو تكرّمها المعبود عليَّ، أوانَ مغادرتي، بجوربين بيضاوين، تصحبهما ابتسامة وهذه الكلمات:

- أتريد هذا لقدمَيك يا سيّد ليونار؟

....

١٦ نوّار...

تيموتينا! إنّني لأعبدك، أنتِ وأباك، أنتِ وهرَّكِ:

تيموتينا:

يا طاسةَ العبادة،

أيّتها الوردة الصّوفيّة،

يا برجَ داود،

صلّي من أجلنا

يا بوّابة السّماء،

أيّتها النّجمة البحريّة(١)،

ألا صلّي من أجلنا!

١٧ نوّار...

ما يهمّني الآنَ من صخب العالم وصخب الدّرس؟ وما يهمّني من أولئك الذين يحني الكسل والارتخاء ظهورهم إلى جانبي؟ هذا الصّباح، كانت جميع الجباه المثقلة بالنّعاس لاصقة بالرّحلات. وكان شخيرٌ أشبهُ ما يكون بنفخة الصّور في يوم الحساب، شخيرٌ خافتٌ وبطيءٌ، يتعالى من «جَتسمانيّة»

---

(١) النجمة البحريّة محارة بشكل نجمة. وتشكّل هي والعناصر الأخرى التي يتسلّى رامبو بمراكمتها رموزاً تشي بالشغف الجنسيّ غير الواعي عند ليونار. وقد وضع رامبو هذا "الابتهال" الموجز كلّه باللاتينيّة ليوحي بانهماك ليونار بلغة التّسابيح الدّينيّة وبإسقاطه الشّديد الدّلالة لمعجم التقوى على مناجياته الغراميّة. وفي أغلب "أبيات" المقطع يزجّ رامبو تعابير من الصّلوات لمريم العذراء.

الشّاسعة هذه[1]. أمّا أنا، فبِرواقيّةٍ وصفاءِ بصيرةٍ واستقامةٍ تساميتُ على جميع هؤلاء الموتى كما تفعل نخلة سامقة وسطَ الخرائب. ومزدرياً الرّوائحَ وضروبَ الصّخبِ الخرقاءَ حملتُ رأسي في يدي ورحتُ أصغي إلى قلبي وهو يخفق ممتلئاً بتيموتينا، فيما تغوص عيناي في لازورد السّماء الذي كان يُلمَح عبرَ لوح الزّجاج الأعلى في النّافذة!...

١٨ نوّار...

الشّكر للرّوح القُدس إذْ ألهمني هذه الأبيات السّاحرة. هذه الأبيات سأنقشها في قلبي، وعندما تتكرّم عليّ السّماء برؤية تيموتينا من جديد، فسأهبها إيّاها ردّاً على جوربَيها!...

لقد منحتُها «النّسيم» عنواناً:

في عزلته القطنيّة

يرقد النّسيمُ العذبُ النّفحات:

في عشّه الذي هو من صوفٍ وحرير

يرقد النّسيمُ الطَّروبُ الذّقِن![2]

عندما في عزلته القطنيّة

يرفع النّسيم جُنحَيه،

عندما يهرعُ حيثما دعتْه الزَّهرة،

فإنّ نَفَسه يتضوّع عبِقاً!

آه يا عبيراً مُجوهَراً!

---

(١) يروي "الإنجيل كما رواه متّى" (٢٦، ٣٦-٤٦) أنّ المسيح كان مع تلاميذه في ضيعة تُدعى جَتسمانيّة، ينتظر اعتقاله. إبتعد عنهم عنهم قليلاً ليصلّي، ثمّ، عندما رجع إليهم، وجدهم نائمين. فقال لبطرس: "أهكذا لم تقووا على السّهر معي ساعةً واحدة! إسهروا وصلّوا لئلاّ تقعوا في التّجربة".

(٢) في هذا الذّقن المُعار للنّسيم وفي بقيّة المجازات الخرقاء يدسّ رامبو سخرية واضحة من رومنطيقيّي فترته.

آه يا جوهرَ العشق!
عندما يُلمَس النّدى كم يتضوّع الأريج
على امتداد النّهار!
يا يسوعُ! يا يوسفُ! يا يسوعُ! ويا مريم!
إنّه كمثْل جناحِ كندور[١]
يُروِّح على هذا الذي يصلّي!
إنّه يخترِقُنا ويُنيمنا!

....

الخاتمة مفرطة الحميميّة والرّقّة: ولذا فسأحتفظ بها في خيمة روحي[٢]. في يوم الفرصة القادم، سأقرأ هذا على معبودتي الزّكيّة الرّائحة تيموتينا.

فلننتظرِ الآنَ خاشعين هادئين.

....

تاريخ غير مقروء.

- لننتظرْ!...

١٦ حزيران!

- ربّاه، فلتتحقّقْ مشيئتك، لن أضعَ في طريقها عائقاً! أنتَ ولا ريب حرٌّ في أن تقصي عن عبدك حبّ تيموتينا، لكنْ، يا مولاي يسوع، أنت نفسُك أما أحببتَ؟ أوَ ما علّمكَ رمحُ المحبّة[٣] أن تتواضعَ أمامَ آلام البؤساء! صلِّ من أجلي!

آه!، منذ زمن طويل وأنا أنتظر ساعتَي الفرصة هاتين في الخامس عشر

(١) نسر أمريكيّ كبير.

(٢) تذكّر هذه الخيمة بمظلّة التوراة، حيث كان يوضع تابوت العهد وبقيّة الأشياء المقدّسة قبل بناء الهيكل. وقد استخدم رامبو المفردة نفسها التي تدلّ على المظلّة أو الخيمة المذكورة: "tabernacle ".

(٣) تعبير صوفيّ يخرفه رامبو عن سياقه تهكّماً.

من حزيران: كنتُ طوّعتُ نفسي بأن قلتُ لها: «ستكونين ذلك اليوم حرّة».
في الخامس عشر من حزيران ذاك مشطّتُ الشَّعر القليل الذي كان قد بقيَ لي، واستخدمتُ دهاناً ورديّاً عطِراً فصار شَعري ملتصقاً بجبهتي كما كانتْ عليه خصل شَعر تيموتينا، ودهنتُ حاجبيّ. وبعناية بالغة نفضتُ بالفرشاة الغبارَ من على ثيابي السّود، وببراعةٍ صحّحتُ بعض النّواقص المزعجة في هندامي، وتقدّمتُ إلى الجرَس المنتظَر بلهفة، جرس بيت السيّد سيزاران لابينيت. فوصلَ هذا الأخير بعد برهة انتظار طويلة، مغطيّاً أذنيه بقلنسوته بصورة وقحة نوعاً ما، وكانت خصلة من الشّعر متصلّبة ومدهونة بشدّة تُبقّع وجهه كمثْل نذْب، وإحدى يديه قابعة في جيب ردائه البيتيّ المحلّى برسوم أزهارِ صفر، واليد الأخرى على المزلاج...

ألقى عليّ تحيّة ناشفة، مقطّباً أنفه ومُلقياً نظرةً إلى حذاءيَّ بشرائطهما السّود، ومشى يتقدّمني، يداه في جيبيه، جاذباً إلى الأمام ثوبه المنزليّ كما يفعل الأب فلان بجبّته ومحرّكاً أمام نظراتي الجزء السّفليّ من جسمه.

تبعتُه.

إجتازَ المطبخ، فدلفتُ وراءه إلى صالونه. آه، ذلك الصّالون! لقد ثبّتُه في ذاكرتي بدبابيس الذّكرى! كانت نجود الحائط مزدانة بأزهار بنيّة. وعلى المدخنة ساعة ذات رقّاص، كبيرة وسوداء ولها أعمدة. وكان ثمّة مزهريّتان زرقاوان فيهما أوراد. وعلى الجدران لوحة تصوّر معركة إنكرْمان[1]، ورسمٌ بالقلم لصديقٍ لسيزاران ترى فيه طاحونة تنفخ رحاها على جدول صغير بَدا كمثْل بصقة، هو من نوع الرّسوم التي ينفّذها بالفحم جميع مَن يبدأون الرّسم. الشّعر يظلّ عندي أفضل!...

كان في وسط الصّالون مائدة عليها سماط أخضر، ولم يكن قلبي ليرى

---

(١) من معرك حرب القرم، وقعت في الخامس من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٨٥٤، وهُزمَتْ فيها روسيا أمام القوّات الإنجليزيّة والفرنسيّة.

حولها سوى تيموتينا، مع أنّ صديقاً للسيّد سيزاران، وهو قَنْدَلَفت[1] سابق في إحدى الكنائس، كان حاضراً هناك مع امرأته السيّدة دو ريفلانذويّ[2]، ومع أنّ السيّد سيزاران نفسه جاء ليستند إلى المائدة بكوعيه فورَ دخولي إلى البيت.

أخذتُ كرسيّاً مُنَجَّداً وأنا أفكّر بأنّ شطراً منّي سيستند إلى نجادٍ قد تكون صنعتْه يدا تيموتينا، وحيّيتُ الجميع، وطرحتُ قبّعتي السّوداء أمامي على المائدة كمثّل متراسٍ وجعلتُ أصغي...

ما كنت أتكلّم، لكنّ قلبي كان يتكلّم! واصلَ السيّدان لعبَ الورق الذي كانا بدآه: لاحظتُ أنّهما يتباريان في الغشّ، وتسبّب لي ذلك بمفاجأة أليمة. وما إن انتهى الشّوط حتّى جلس أولئك الأشخاص في حلقة حول المدخنة الفارغة. كنتُ أنا في أحد الأركان، شبه مخفيّ بالجثّة الضّخمة لصديق سيزاران الذي كان كرسيّه وحده يحجبني عن تيموتينا: وسُرِرتُ بقلّة الانتباه الذي كانوا يعيرونني إيّاه. فباختفائي وراء كرسي ذلك القندلفْت كان في مقدوري أن أطبع على محيّاي جميع حركات قلبي دونَ أن يلحظني أحدٌ: فامتثلتُ إلى استسلام لذيذ. وتركتُ المحادثة تنْعقد وتسخن بين الأشخاص الثّلاثة. ذلك أنّ تيموتّينا ما كانت تتحدّث إلاّ لماماً. كانت تلقي على تلميذها الرّهبانيّ نظرات حبّ، ولمّا كانت لا تجرؤ على النّظر إليه مواجهةً، فهي كانت تسلّط على حذاءيّ المُلمّعَين جيّداً عينيها السّاطعتين!...

وراءَ القندلفْت السّمين، كنت أنا أمتثل إلى قلبي.

بدأتُ بالميل صوبَ تيموتينا، رافعاً عينيّ إلى السّماء. كانت ملتفتة. فعدّلتُ جلستي وخفضتُ رأسي إلى صدري وتنهّدتُ. لم تتحرّك هيَ. أحكمتُ أزرار ثيابي وحرّكتُ شفتيّ ورسمتُ علامة صليبٍ خفيفة. لم تلحظِ الفتاة شيئاً. آنئذٍ، ولمّا كان الحبّ يحمّسني ويستفزّني، زدتُ من ميلي في

---

(١) وظيفة القنْدلفت هي العناية بالكنيسة وتجهيزها بما تحتاجه من لوازم لأداء الشّعائر الدينيّة.

(٢) في رنين هذا الاسم، كما في اسم شهرة الفتاة وأبيها (لابينيت)، شيء من البذاءة المقصودة.

اتّجاهها، عاقداً يديّ كما في مناولة القربان، وأطلقتُ آهةً!... آهةً طويلةً ومتألّمةً: «رحماكَ يا ربّ!». وبَينا أقوم بمَناولتي وأومئ وأُصلّي، سقطتُ من على كرسيّي محدثاً ضجّة خافتة، فالتفتَ القندلفْت هازئاً، أمّا تيموتينا فقالت لأبيها:

– عجباً، إنّه السيّد ليونار يسقط على الأرض!

فتهانفَ والدها هازئاً! رحماكَ *يا ربّ!*

أقامني القندلفْت المتقاعد وأنا أحمرّ خجلاً، وقد أوهَنني حبّي، وأجلسني الرّجل على كرسيّي المنجّد وأفسح لي في المجال. لكنّني خفضتُ عينيَّ وأحسستُ بالنّعاس! كان ذلك المحفل يزعجني ولا يخمّن الحبّ الذي كان يتعذّب هناك في الظّلام: كنت أريد النّوم! لكنّي سمعتُ المحادثة وهي تنعقد بخصوصي.

ففتحتُ عينيّ بوهَن شديد...

كان كلّ من سيزاران والقندلفْت يدخّن لفافة تبغٍ نحيفة ويُبدي جميع ضروب اللّطف المتكلّف، ممّا كان يجعلهما مضحكينٍ بصورة مفزعة. وكانت السيّدة زوجة القندَلفْت، الجالسة على حافة كرسيّها، بصدرها المخسوف المحنيّ إلى الأمام، ووراءها جميع مويجات فستانها الأصفر الذي كان يلتهمها حتّى العنق ناشراً حولها كشكشه الأوحد، أقول كانت تورّق وردةً بالتذاذ: كانت ابتسامة منفّرة تفْرج شفتيها بعض الشيء وتكشف في لثّتيها الضّامرتين عن ضرسَين سوداوين صفراوين كمثْلِ خزفِ مدفأةٍ عتيقة. أمّا أنتِ يا تيموتينا، فكم كنتِ جميلة بِياقتكِ البيضاء وعينيك الغاضيتَين وخُصَل شعرك السّبْط!

قال القندلفْت وهو يُطلق سحابة دخانٍ رماديّة:

– إنّه من فتيان المستقبل: حاضرُه يَشي بآتيه ...

فقالت زوجته بصوتها الأخنّ، كاشفةً عن ضرسَيها الإثنين:

– أجلْ! إنّ السيّد ليونار سيُشرّف رداءَ الرّاهب!...

فاحمرّ وجهي، كما يليق بصبيّ مهذّب. ورأيتُ إلى الكراسي وهي تبتعد عنّي والقوم يتهامسون بشأني...

كانت تيموتينا ما تزال تحدج حذاءيَّ بنظراتها، والضّرسان الوسخان يُشعرانني بالتّهديد... والقندلفت يتهانف ساخراً، وأنا ما زلت خافضاً رأسي!...

ففاجأتنا تيموتينا بالقول:

- لقد توفّي لامارتين[1].

يا لتيموتينا العزيزة! إنّما من أجل عابِدك، شاعرك الفقير ليونار، أطلقتِ في المحادثة اسم لامارتين هذا. فرفعتُ جبيني، وخالطني الشّعور بأنّ فكرة الشِّعر وحدها ستُعيد لعديمي الإيمان هؤلاء عذريّتهم، وأحسستُ بجناحيَّ يخفقان وقلتُ وأنا أتوهّج، مسلطّاً عينيّ على تيموتينا:

- كان في تاجِ مؤلِّفِ «تأمّلات شعريّة» *Méditations poétiques* دُرَرٌ جميلة!

فقال القندلفْت:

- ماتَ بَجعُ الشّعر![2]

فأجبتُ والحماسة تغمرني غمراً:

- نعم، ولكنّه كتبَ [بنفسه] مرثيّته.

فهتفتْ زوجته قائلة:

- السيّد ليونار شاعرٌ هو أيضاً! لقد أرتْني أمّه في العام الفائت بعض محاولاتِ ربّة إلهامه...

---

(١) توفّي الشّاعر ألفونص لامارتين في ١٨٦٩. وكان قد نشرَ في ١٨٣٦ قصيدة سرديّة عنوانها "جوسلان" Jocelyn تتضمّن اعترافات قسّ في قرية ضحّى بغرام فتوّته على مذبح واجبه الدّينيّ. وأقصوصة رامبو هذه تدور على شاكلتها الخاصّة في عوالم مُشابهة.

(٢) كان هذا هو لقب لامارتين Lamartine، ربّما بباعث من أشهر قصائده: "البُحيرة" (Le Lac).

فازددتُ جرأة:

- سيّدتي، أنا لم آتِ لا بقيثارتي ولا بمعزفي!، ومع ذلك...

- لا عليك! قيثارتك تأتي بها في يوم آخر...

- مع ذلك، فإذا لم ينزعجْ هذا المحفل الماجد - وأخرجتُ في تلك الأثناء ورقة من جيبي-، فسأقرأ عليكم بعض الأبيات... إنّني أهديها للآنسة تيموتينا.

- أجَل، أجَل، يا فتى! حسنٌ هذا، أنشِدْ، أنشدْ، قفْ هناكَ في آخِر الصّالون....

رجعتُ بضعَ خطوات... كانت تيموتينا تتطلّع إلى حذاءيَّ... وزوجة القندلفْت تحاكي العذراء، والسيّدان أحدهما مائلٌ صوبَ الآخر... إحمرّ وجهي، وتنحنحتُ، وقلتُ وأنا أترنّم برقّة:

في عزلته القطنيّة

يرقد النّسيمُ العذب النّفحات:

في عشّه الذي هو من صوفٍ وحرير

يرقد النسيمُ الطَّروب الذّقن!

إنفجر المحفل كلّه ضحكاً: مالَ الرّجلان أحدهما نحوَ الآخر وهما يُطلقان تلميحاتٍ بذيئة. لكنّ ما كان مفزعاً خصوصاً هو مرأى زوجة القندلفْت وهي تتطلّع إلى السّماء في موقف صوفيّ مزعوم وتبتسم من بين ضرسَيها المنفّرين! أمّا تيموتينا، فكانت تكاد تفطس من الضّحك! أصابني ذلك بطعنة قاتلة. كانت تيموتينا تمسك بأضلاعها!... «- نسيمٌ رقيقٌ وسطَ القطن، ما أعذبَ هذا، ما أعذبه!...»، راح يقول أبوها سيزاران وهو يتشمّم... حسبتُ أنّني لاحظتُ أمراً ما... لكنّ عاصفة الضّحك تلك لم تدمْ إلاّ هنيهةً واحدةً: فحاول الجميع استعادة وقاره، الذي كان مع ذلك ينخرق بين الفينة والفينة.

- واصلْ يا فتي، هذا حسَن، هذا حسَن!

عندما في عزلته القطنيّة

يرفع النّسيمُ جُنحَيه،

عندما يهرع حيثما دَعتْه الزَّهرة،

فإنّ نفَسه يتضوّع عبِقاً!

هذه المرّة، راحت تهزّ مُستمعيَّ موجة من الضّحك العاصف. نظرتْ تيموتينا إلى حذاءيَّ من جديد. وكنتُ أنا أحسّ بالجوّ ساخناً وقدماي تلتهبان بفعل نظرتها هي وتتصبّبان عرَقاً. فأنا كنتُ أقول في سرّي: هذان الجوربان اللذان أرتديهما منذ شهرٍ هما هديّة من حبّها، وهذه النّظرات التي تلقيها على قدميّ إنّما هي تصريح بالحبّ: إنّها تعبدني!

وها أنّ رائحة ما تنبثق من حذاءيَّ: ألا تبّاً، أدركتُ بواعثَ ضحكِ مستمعيَّ المرعب! أدركتُ أنّ تيموتينا، تيموتينا التّائهة في هذا المجتمع الشّرّير، لن تقدر أن تطلق لعشقها العنان أبداً! أدركتُ أنّ عليّ أنا أيضاً أن أزدرد في داخلي هذا الحبّ الأليم الذي تفتّح في قلبي ذات ظهيرة من نوّار، في مطبخ آل لابينيت، أمام التفتّلات الخلفيّة **لعذراء الطّاسة!**

دقّت الرّابعة في ساعة الصّالون ذات الرقّاص، فأزفَ وقتُ العودة. فأمسكتُ بقبّعتي هائماً، مشتعلاً بالحبّ ومجنوناً من الألم، ولذتُ بأذيال الهرب، وقلبتُ في طريقي كرسيّاً، واجتزتُ الممرّ وأنا أهمس: «إنّني أعبدُ تيموتينا»، وهربتُ إلى مدرستي مدرسة الرّهبان دونَ أن توقّف...

كانت أذيالُ ردائي الأسود تتطاير ورائي، في الرّيح، كمثْلِ طيورٍ مشؤومة!

....

٣٠ حزيران...

من الآن فصاعداً، سأترك لربّة الإلهام السّماويّة أن تهدهد ألمي. ها أنذا، وقد صرتُ شهيداً للحبّ في سنّ الثّامنة عشرة، وجعلتُ أفكِّر في فجيعتي بشهيدٍ آخر للجنس الذي منه تأتي أفراحنا وسعادتنا، وبعدما خسرتُ هذه التي أُحبّ، ها أنذا أتهيّأ لمحبّة الإيمان! فليعصرْني المسيح والعذراء إزاء

صدرَيهما: إنّني لأتبعهما: لستُ جديراً بحلّ شرائط حذاءَي يسوع. لكنْ ماذا عن ألمي! وعذابي! أنا أيضاً، في الثّامنة عشرة وسبعة أشهر، أحمل صليباً وتاجَ شوك! لكنْ لديّ في يدي، بدل القصَبة، قيثارة! هنا سيكون بلسمُ جراحي!

....

- بعد عامٍ من ذلك، في الأوّل من آب...

اليومَ ألبسوني الرّداء المقدّس. سأخدمُ اللّه. سيكون لي بيتُ قسٍّ وخادمة متواضعة في قرية مزدهرة. لديّ الإيمان. سأصنع خلاصي، وبلا تبذيرٍ سأعيش كخادمٍ للّه شديد الحنوّ على خادمته. ستُدفّئني أمّي، الكنيسة المقدّسة، في حضنها: تباركتْ هيَ، وتباركَ اللّه!

...... أمّا هذا العشق العزيز القاتل، الذي أحتضنُ في قلبي، فسأعرف كيف أتحمّله بإخلاص: بدونِ إحيائه تماماً، سأقدر أن أتذكّره بين الفينة والفينة: هذه الأشياء عذبة حقّاً! - ثمّ إنّني وُلدتُ للمحبّة وللإيمان! - ربّما، ذات يومٍ، وقد عدتُ إلى هذه المدينة، ستكون لي سعادةُ أنْ أتلقّى اعترافات عزيزتي تيموتينا؟... ثمّ إنّني أحتفظ منها بذكرى عذبة: فمنذ عامٍ كاملٍ، لم أنزعِ الجوربين اللذين أهدَتْنيهُما...

هذان الجوربان، يا إلهي!، سأحتفظ بهما على قدميَّ حتّى في قلب فردوسكَ المقدّسة.

الغربان(*)

سيّدي، عندما تبردُ المروج،
وفي القرى المتداعيةِ تكون صَمتَتْ
صلواتُ التّبشير الطّويلة...
فَعلى الطّبيعةِ العاريةِ من الزّهر
دَعِ الغربانَ العزيزةَ الرّائعة
من سمواتكَ الفِساح تهوي.

يا كتائبَ مُدهشةً قاسيةَ الصّيحات،
الرّيحُ الباردةُ تهاجمُ أعشاشَكِ!
أمّا أنتِ، فعلى امتدادِ صُفْرِ الأنهارِ،
وفي دروبِ الإعدامِ(١) العتيقة،

(*) غير مؤرّخة. يقرّبها بعض الشّرّاح من شعريّة رامبو في ١٨٧٠ و١٨٧١ ويرى ستينمتز في تعبير "موتى ما قبل أمس" (البيت الرّابع عشر) ما يدعم القول بقرب القصيدة الزّمنيّ من الحرب الفرنسيّة-البروسيّة، في حين يجمعها آخرون (پيار برونيل مثلاً) بقصائد ١٨٧٢. يذكّر بورير بسخرية رامبو السّياسيّة الشّائعة في قصائد ١٨٧١، بسبب من هزائم فرنسا الخرقاء المتكرّرة، مؤكّداً مع ذلك على أنّ القصيدة لا يمكن أن تنحبس فيها. كان ليون ذَيِيرْكس Léon Dierx قد نشر في ١٨٧١ قصيدة يصف فيها الغربان المثقَل طيرانها بـ "لحم أبطالنا المَخونين". في حين تبدو قصيدة رامبو داعية إلى طوفان مطهِّر، يتّخذ هنا هيأة زحف للغربان، التي ترمز إلى الموت.

(١) إستخدمَ المفردة "calvaire" بصيغة الجمع، وهي بالفرنسيّة اسم "الجلجلة"، الجبل الذي صُلب عليه السّيد المسيح، والذي صار يُطلَق مجازاً على كلّ محنة أو بلوى. إلاّ أنّ مناخ القصيدة يشجّع على القراءة بالمعنى الذي حملته ترجمتنا.

وعلى البِرَكِ ووسطَ الخنادق
تَفرّقي وتَلاحمي!

ألوفاً، على حقولِ فرنسا،
حيثُ ينامُ موتى ما قبلِ أمس[١]،
حوِّمي، أيْ نَعَمْ، في الشّتاء،
لكي يتذكّرَ كلُّ عابر!
ولتكنِ المُناديَ للواجِب،
أنتَ يا طائرَنا الأسوَدَ الجنائزيّ!

لكنْ يا قدّيسي السّماءِ[٢] [الرّابضينَ] في أعلى السّنديان،
هذه السّاريةِ الضّائعةِ في المساءِ المسحور،
دَعوا دُخَلاّتِ[٣] نوّار
لمَنْ في قلبِ الغابةِ تُكبِّلهم[٤]،
في العُشبِ الذي لا لأحدٍ أن يهربَ منه،
الهزيمةُ التي هيَ بلا غَد.

(١) شهداء كومونة باريس أو ضحايا الحرب الفرنسيّة-البروسيّة.
(٢) أي الغربان، وفي "نهر بلون شراب الكشمش الأسوَد" يدعوهم "الملائكة".
(٣) جمع "دُخَلَّة"، طائر من فصيلة العصافير.
(٤) لعلّه يقصد قتلى الحرب، ويفكّر برونيل بأنّه ربّما كان يقصد نفسه ومَن كانوا مثله يعتقدون بتغيير ممكن.

القاعدون(*)

سُودٌ بالبثور، مَجدورونَ، عيونُهم مُزنَّرةٌ بِدُوَيرات
خضراءَ، أصابعُهم العَقْداءُ لاصقةٌ بعظام الفخذَين،
وتصلّباتٌ غريبةٌ تُصفِّح لهم اليافوخ،
أشبهَ ما تكون بالازهرارِ الأبرص في الحيطانِ العتيقة؛

في غراميّاتٍ صَرَعيّةٍ غَرَسوا عظامَهم الشّاذّة
في هياكلِ كراسيهم(1)، السّوداءِ الكبيرة،
أقدامُهم والقضبانُ الهزيلة
تتعانقُ طيلةَ الصّبح وطيلةَ المساء!

هؤلاءُ العُجَّزُ طالما شكّلوا ومقاعدَهم ضفيرةً واحدة،

(*) لعلّ هذه القصيدة من أصعب قصائد رامبو قراءةً وترجمة. يتعمّد فيها مراكمة الأصوات النّاشزة والصّوَر الحادّة لتأسيس شعر هجائيّ، متمرّد وساخر. "القاعدون" مفردة أساسيّة في نقده الاجتماعيّ والوجوديّ. وهو يستلهم هنا أجواء المكتبة العامّة في شارلڤيل التي كان يرتادها بمواظَبة. ويؤكّد ڤرلين أنّ رامبو ينفّس هنا عن غيظه من موظّف في المكتبة كان يدمدم بانزعاج كلّما طلب أحد منه كتاباً. عبرَ القاعدين، يستهدف رامبو الكسلَ البرجوازيّ والتجذّر العاجز والانغراس الجامد، يضادّه هو بمسيرة المغامر والجوّاب. وهو يوسّع هنا قاموسه الشّعريّ ويُدخل كلمات طبيّة أو تشريحيّة وأخرى "نابية"، كما يجترح كلمات جديدة.

(1) يقصد أنّهم، من فرط قعودهم، صاروا يشكّلون وكراسيهم شيئاً واحداً. عظام الكراسي هي عظامهم. هنا تبدأ صورة سينمّيها رامبو، ترينا القاعدين مغرمين بكراسيهم، شبه متزوّجين منها.

وطالما أحسّوا بشموسٍ لاهبةٍ تُرقِّقُ[1] لهم الجِلد،
أو فيما يُحدّقون بالنّافذة حيث يذبلُ الثّلج،
طالما ارتجفوا ارتجافةَ الضّفدعِ، المتألّمة.

تُغدقُ **المَقاعدُ** عليهم هِباتِها: قشُّها المُسَربَلُ بِجِلدٍ أسمَر
يتراجعُ أمامَ نتوءاتِ الحقوين؛
أرواحُ شموسِ أمسِ تأتلق مقمّطةً
في ضفائرِ السّنبلِ هذه حيثُ تتخمّرُ البذور[2].

القاعدونَ، رُكَبُهم لصقَ الأسنانِ، خضرٌ وبِيانيّون[3]،
أصابعهم العشرُ تحتَ مقاعدهم الصّاخبةِ كالطّبل
تتسمّعُ ما يصدرُ عنها من ألحانٍ شجيّة،
وتروحُ رؤوسُهم في ترنّحاتِ عشْق.

- آهِ، لا تُنهضوهم! سيكونُ ذلكَ غرَقاً...
لسوفَ يطلعونَ مزمجرينَ كمثْلِ قططٍ مصفوعة،
فاتحينَ ببطءٍ عظامَ مناكِبهم، يا للسّعار!
بنطالُ الواحدِ منهم ينتفخُ كلُّه حولَ حقوينِ وَرِمَين.

---

(١) إجترحَ فعل percaliser من percale وهو "البركال" (قماش قطنيّ). الشّمس تحيل جِلدهم رقيقاً كالبركال.

(٢) عبرَ مفردة "السّنبل"، يرجع بالكراسي الخشبيّة إلى أصلها النباتيّ، أو يوظّف شبهها بالسّنابل المضفورة من حيث الشّكل، ويعدّها حاضنة لشموس الماضي العشقيّة ومحلاً تتخمّر فيه بذور غراميّاتهم الرّاهنة أو الآتية.

(٣) يشبّههم بالبيانو، الآلة القاعدة دوماً.

وتسمعونهم ضاربينَ برأسهم الأصلع
الحيطانَ المظلمةَ، خابطين مراراً بأقدامهم الملتوية.
أزرارُ ثيابهم بآبئ وحشيّة
تتلقّفُ من غورِ الدّهاليز أعينَكم!

ثمّ إنّ لهم يداً خفيّةً قاتلةً: عندما يعودون
فمِن نظراتهم يرْشحُ ذلك السمُّ الأسوَد[١]
الذي يملأُ العينَ المعتلّةَ للكلبة المُعَنَّفة،
حتّى لتتصبّبوا عرَقاً وقد أُسِرتُمْ في قِمعٍ مرعب.

وإذا ما جلسوا ثانيةً، وأيديهم غارقةٌ في أكمامهم الوسِخة،
فهُم يفكّرونَ بِمَن أنهضَهم،
ومن الصُّبحِ إلى العشيِّ إلى حدِّ الموتِ تهتزّ
تحتَ أحناكهم البائسةِ عناقيدُ لوزات.

عندَما يخفضُ النومُ المتقشّفُ طاقيّاتِهم[٢]،
فعلى أذرعِ مَقاعدهم المُخصَبةِ تراهم يحلمون،
بغراميّاتٍ حقيقيّةٍ لكَراسٍ لها سُيور[٣]

---

(١) الأرجح أنه يشير إلى عودة موظّفي المكتبة العامّة بالكتاب المطلوب، متذمّرين مّمن أنهضَهم من جلستهم.

(٢) هي الطاقيّات ذوات المقدّمات الواقية من أشعّة الشّمس، بها يشبّه رؤوسهم أو أجفانهم.

(٣) من غراميّات القاعدين مع المقاعد المُخصَبة من هيامهم بها تولَد كَراسٍ صغيرة يشدّونها بِسُيور نحيفة كما يُفعَل بالأطفال لإسنادهم عندما يبدأون بالمشي. ويُذكّر برونيل بأنّ رامبو سبق أن استخدمَ bureau (مكتب) بمعنى موظّف في مكتب أو بيروقراطيّ bureaucrate، فإذا كان يفعل هذا هنا أيضاً فالموظّفون المهجوّون هم من يزدانون في هذه الحالة بغراميّات الكراسي هذه.

وبها تُطَرَّزُ مَكاتبُ ملؤها الزّهو.

على امتدادِ التّويجاتِ المُقعيةِ تُهدهدُهم
أزهارٌ تنفثُ الطّلعَ في شكلِ فواصلَ [ونُقاط]،
كَطيرانِ اليَعاسيبِ بإزاءِ نباتِ الدّلبوث(١)
- ذكَرُهم يهتاجُ محتكّاً بِلِحى سنابل(٢).

(١) نباتٌ سبقَ ذكره يُدعى أيضاً "سيف الغراب".

(٢) يتّخذ هذا المقطع الختاميّ دلالة جنسيّة واضحة. فالطّلْع (كناية عن المنيّ) يطلع من فواصل الكتب ونقاطها، وعضو القاعدين يحتكّ بالهيآت النباتيّة التي تشكّلها الكراسي، والتي يرمز إليها بِلحى السّنابل، أي نهاياتها المكتنزة المتشابكة.

رأس إلهِ حقول(*)

في الخميلةِ، عُلبةِ الجواهرِ الخضراءِ والمنقّطةِ بالذَّهَبِ هذه،
في الخميلةِ غيرِ المُتَطامنةِ والمُزهرة
بأزهارٍ رائعةٍ ترقدُ في ثناياها القُبلة،
يكشفُ إلهُ حقولٍ مذعورٌ عن عينَيه،

مفعمَاً نشاطاً حتّى ليُمزّقَ التّطريزَ الشّائق،
ويعضَّ بأسنانِهِ البيضِ الأزهارَ الحُمر؛
شفَتُهُ تتفجّرُ ضَحِكاً تحتَ الأغصان
سمراءَ وداميةً كمثْلِ نبيذٍ مُعتّق.

وعندما يكونُ هربَ - كمِثْلِ سنجاب -
يظلّ ضَحكهُ يرتجفُ على كلِّ ورقة
وتُرى، وقد أجفَلها طائرُ دغناش،
قُبلةُ الغابِ الذهبيّةُ وهيَ تتأمّل بِخشوع.

(*) قصيدة غير مؤرّخة، تفصح عن مرونة عروضيّة تجعل بعض الشّارحين يموقعونها بين آخِر قصائد رامبو الموزونة. يُعالج رامبو، حسبَ ستينمتز، موضوعاً سبق أن طرقه الشّعراء البرناسيّون وڤرلين (إله حقول يطارد الحوريّات في الغاب)، ولكنّه يطوّره ويضفي على شخصّية الإله قدراً من الغرابة عبرَ ظهوراته واختفاءاته المفاجئة وعنفه الجنسيّ المبطّن (تشقيق التّطريز الطبيعيّ الشّائق والأزهار الحُمر) وهذا التّجريد المشخصَن الذي يتركه وراءه ("قبلة الغاب الذهبيّة" التي "تتأمّل بخشوع"). هو ابتكار لجسد وحركاته، كا سيفعل رامبو لاحقاً في "إشراقات".

موظّفو الجَمارك[*]

أولئكَ الذين يقولونَ: «وَلّ من هنا»[١] ومَن يقولونَ: «ما كانْش»[٢]،

من جُندٍ وبحاّرةٍ، بقايا من [جيش] الإمبراطوريّةِ ومتقاعدين،

هم لا شيءَ، لا شيءَ حقّاً، أمامَ **جنودِ المعاهدات**[٣]

الذين يبْضعونَ لازوَردَ الحدودِ[٤] بضرباتِ فأس.

(*) شأنها شأن "القاعدين"، و"إلى الموسيقى"، تمثّل هذه القصيدة أحد بورتريهات رامبو السّاخرة والفَكِهة التي كانت سائدة لدى الرّومنطيقيّين، وطوّرها هوَ بهجائيّته الخاصّة. يستحضر موظّفي الجمارك وحرّاس الحدود الذين رآهم مراراً في نزهاته أو هروباته التي كان يجتاز فيها الحدود الفرنسيّة-البلجيكيّة. يذكر دولاثيه في مذكّراته هذه النّزهات التي كانا يقومان بها هو ورامبو، فيجتازان الحدود مع بلجيكا ويتوقّفان لشراء التبغ في أوّل حانوتٍ يريانه بعد الحدود. وقد أدرج رامبو هذه القصيدة في الرّسالة الأولى التي بعث بها إلى ڤرلين في أيلول/ سبتمبر ١٨٧١.

(١) كتبَ: " Cré Nom "، عبارة عاميّة ومختصر للتّعبير: " Sacré nom de Dieu"، أي "اسم الله القُدس"، تقابل العبارة العربيّة "العياذ بالله" وتحمل في الاستعمال صيغة زجر وتعنيف.

(٢) تسرّبت المفردة "ما كانْش" إلى الفرنسيّة المحكيّة، خصوصاً فرنسيّة الجنود، من عربيّة الأفارقة الشماليّين (ولا شكّ انّها إدغام محكيّ للتّعبير الفصيح: "ما كانَ شيء"، أي لا شيء كائن أو موجود)، وقد تحوّلتْ في محكيّة الفرنسيّين إلى صيغة إبعاد وزجر، وفقدتْ لديهم حرف النّون، فهم يقولون: " macache "، وعلى هذه الشّاكلة كتبَها رامبو.

(٣) هم الجنود الألمان الموضوعون على الحدود لفرض احترام تقسيمات الحدود التي حدّدتها المعاهدات.

(٤) يرى برونيل في هذه الصّورة اعتقاداً من لدن رامبو بأنّ الحدود الحقيقيّة الوحيدة هي حدود الأفق. ستينمتز يرى أنّ رامبو نعتها بهذه الصّفة لأنّها كانت مرسومة على الخرائط بلون أزرق لازورديّ.

غلْيونُهم بينَ الأسنانِ، ومبْضعُهم[١] في اليدِ، لابِدون[٢]، بلا انزعاج،
عندما يُروِّلُ الظّلامُ في الغابِ كمثْلِ خطْمِ بقرَة،
يمضونَ، جارّينَ بالسّلسلةِ كلابَ الحراسة[٣]،
ليُمارسوا أثناءَ اللّيلِ مسرّاتِهم الرّهيبة!

يفضحونَ للقانونِ المُستحدَثِ حوريّاتِ الحقول[٤].
ويقبضونَ على أمثالِ فاوستَ ودياڤولو[٥].
«لا هذا يا شيوخ![٦] ألقوا البالات!»

---

(١) المبْضع الذي به كان موظّفو الجمارك يجسّون البالات بحثاً عن البضائع المهرَّبة. فيه إلماحة خفيّة إلى معنى جنسيّ تؤكدّه الأشطار الأخيرة من هذه السّونيتة.

(٢) إستخدمَ النّعت profond (بالجمع)، آخِذاً به، حسبَ برونيل، بمعناه اللاّتينيّ: مَن هو لابِد في عمق الظّلام أو في قلب الغابة. ولن يكون من معنى لترجمة حرفيّة تأخذ بالدّلالة الفرنسيّة الحديثة للكلمة، من قبيل: "عميقون".

(٣) إستخدمَ " dogues "، وهي فئة من الكلاب تُستخدَم في الصّيد والحراسة، يُدعى الواحد منها في العربيّة "درواساً". وقد استثقلنا الصّياغة على شكل "جارّين بالسّلسلةِ دَروايسهم".

(٤) كتبَ: " Faunesses "، والواحدة منهنّ هيَ لدى الشّعراء الرّومنطيقيّين مؤنّث " Faune " (إله الحقول والغابات). بهذه المخلوقات الأسطوريّة يرمز إلى بائعات الهوى والنّساء اللاّئي يعقدن مواعيد غراميّة في الغابات.

(٥) كتب رامبو حرفيّاً: "الفاوستات"، جمع فاوست Faust، قاصداً جميع مَن يتّصفون، مثل فاوست، بزيف النّفس وروح الغواية. ودياڤولو Diavolo من كبار المُجرمين الذي كانوا يُعَدّون أبطالاً (ويشير ستيمنتز إلى كونه شخصيّة أوبراليّة مثل فاوست)، وقد أورد رامبو اسمه بصيغة الجمع أيضاً. ثقَل هذين الجمعَين جعلنا نختار التّعبير "أمثال فاوست ودياڤولو".

(٦) البيت يستعيد صرخة موظّفي الجمارك بالمهرّبين، وهم يدْعون هؤلاء الأخيرين بالشّيوخ أو القُدَماء (anciens) بمعنى "العتيدين" في ممارسة التّهريب. كما أنّ هنا توظيفاً ساخراً لاشتراك هذه الصّفة وتسمية "المحاربين القدماء".

عندما يقتربُ سُموُّه[1] من الفتيانِ بهدوء
فهوَ يتمسّكُ[2] بالمُغرياتِ التي يفتّشها!
الويلُ **للجانحينَ** الذين تمسّهم يدُه!

(١) يمنح موظّف الجمارك، على سبيل السّخرية، ولتأكيد سطوته، لقبَ تفخيم.
(٢) يُبقي على اللّبس قائماً بين معنيَين للفعل: " se tient à " : يقبض على السّلعة المهرّبة، أو يتعلّق بها ويريد حيازتها لنفسه. كما أنّ المفردة " appas " (مُغريات) تفيد هنا معنيَين: السّلع المغرية المتعرّضة للتّهريب، والمفاتن، مفاتن الشبّان الذين يقبض هو عليهم فيستغلّ سلطته عليهم ليُغازلهم.

صلاة المساء(*)

أعيشُ جالساً كمثْلِ مَلاكٍ بينَ يدَي حلاّق
يحمل كوباً شديدَ التحزّز، أسفلُ بطني(١) وعُنقي
مَحنيّانِ، وبينَ أسناني غليون(٢)
في الجوّ المنتفخِ بأشرعةٍ لا تُحَسّ(٣).

كما تفعلُ ذُروقٌ ساخنةٌ في مَطْيَرةِ حمامٍ(٤) عتيقة،
يُحدثُ ألفُ حلمٍ فيَّ حروقاً لذيذة:
أحياناً يكونُ قلبي المكتئبُ كمثْلِ شَكيرٍ(٥)
يُذميهِ الذّهبُ النّاشئُ والقاتمُ لدموعِ شجرةٍ مريضة.

(*) سلّم رامبو هذه القصيدة إلى ليون ڤالاد Léon Valade الذي تعود لقاءاته معه إلى خريف ١٨٧١. يمزج فيها عامداً لغة الجسد السّفليّ باللغة الرّوحانيّة، فهي من قصائده المضادّة للإكليروس.

(١) ما يُدعى بالخَثْلة وهو ما بين السّرّة والعانة.

(٢) كتبَ: "Gambier"، وهو صنف من الغلايين يحمل اسم صانعه.

(٣) دوائر الدّخان المنبعث من الغليون.

(٤) يشير برونيل إلى أنّ مطْيرة الحَمام عنصر مهمّ في غنائيّة الشّعراء البرناسيّين، ولعلّ رامبو يتقصّد تصويرها هنا بوسخها، سخريةً منهم.

(٥) هو الخشب الأبيض الكائن بين لبّ الشّجرة ولحائها.

ثمّ عندَما أكونُ ازدرَدتُ أحلامي بِعناية،
ألتفِتُ، وقد شربتُ ثلاثينَ كأساً أو أربعين،
وأنفردُ لقضاءِ الحاجةِ المريرة:

بلُطفِ سيّدِ الزّوفى والأرز[1]،
أَبولُ في اتّجاه الآفاقِ السُمرِ، عالياً وبَعيداً جدّاً،
محظيّاً برضى عَبّاداتِ الشّمس، الكبيرة.

(١) قلبنا ترتيب النّعتين لضرورة إيقاعيّة، والعبارة المكرّسة هي بالأصل "سيّد الأرز والزّوفى"، من نعوت الله في "العهد القديم". والمقصود انطلاقاً من صورة الشّجرتين: "سيّد الأكبر والأصغر".

أغنية حرب باريسيّة(*)

الرّبيعُ جليٌّ لأنَّ
طيَرانَ پيكارَ وَتْيير[1]،
من قلبِ القِلاعِ الخُضر[2]،
ينْسطُ ائتلاقاتهِ عريضةً ومُشْرَعة!

يا لَشهرِ نوّار! يا لَعُراةِ المؤخّراتِ هاذين![3]
سيڤْر ومودون، آنيير وبانْيو[4]،

(*) أدرجَها رامبو في "رسالة الرّائي الثانية" (إلى پول دميني، في الخامس عشر من نوّار/ مايو ١٨٧٠) التي ضمّنها، على عادته، بعض جديده الشّعريّ. يعارض قصيدة "أغنية حرب شركسيّة "Chant de guere circassien لفرانسوا كوپيه François Coppée، ويصوّر نتائج قرار الحكومة الجمهوريّة الجديدة في الإجهاز على "كومونة باريس" بدعم من قوّات الاحتلال البروسيّة، وهو ما تمخّض عن أسبوع المَجازر المعروف بـ "الأسبوع الدّامي" (٢١-٢٨ نوّار/ مايو نفسه). يُستبعَد أن يكون رامبو شهدَ المجازر بباريس، لكنّه يعبّر هنا عن انحيازه التامّ للكومونة.

(١) كان إيرنست پيكار Ernest Picard وزير الداخليّة في الحكومة التي ترأّسها تيير Thiers . ينعتهما رامبو بالزّرزورَين أو الفراشتين. إلاّ إنّ المفردة vol، التي تعني "طيران"، متعدّدة المعاني وتدلّ أيضاً على سرقة أو امتلاك غير شرعيّ. ولاشكّ أنّ الشّاعر يتذكّر هنا عبارة المفكّر پرودون Proudhon الشّهيرة: "الملْكيّة سرقة" (وكان تلامذة هذا المفكّر شديدي التأثير في الكومونة).

(٢) القصور المحيطة بقصر ڤرساي، انتقلَ إليها أفراد الحكومة الجمهوريّة والجمعيّة الوطنيّة أثناء انتفاضة أهل باريس، ولذا دُعيوا "الڤرساويّين" Les Versaillais .

(٣) يشير إلى المحفورات الجصيّة التي كانت تصوّر مشاهد طفوليّة ورعويّة. والرّابطة واضحة بينها وبين سيڤْر Sèvre، مدينة المعامل، المذكورة في البيت الذي يلي.

(٤) هي جميعاً مدن وضَواحٍ دارت فيها معارك بين أنصار الكومونة والڤرساويّين.

هلاّ سمعتُم المَيامين
يَبذرونَ أشياءَ ربيعيّة![1]

لديهم خوذةُ جنديٍّ وسيفٌ وطبْل[2]،
لا العلبةُ العتيقةُ علبةُ الشّموع[3]،
ولديهم زوارقُ لم تُبحرْ أبَداً، أبَـ ... ![4]
تمخرُ البحيرةَ القانيةَ المياه[5]!

أكثرَ من أيّ وقتٍ مضى نُعربِد
عندما تأتي لتسقط
على عرائننا الأحجارُ الصُّفْرُ الكريمة[6]
في أسحارٍ مُميَّزة!

---

(١) بهذه "الأشياء الرّبيعيّة" يقصد، ساخراً، قذائفهم النّاريّة، يقدّمها باعتبارها فاكهة الموسم.
(٢) يصوّر قوّاتهم، كما يرى برونيل، كجيش من المتوحّشين، "زنوج بِيض".
(٣) باتت الفصائل المقاتلة الجديدة تمتلك أسلحةً أحدث، وليس، كما في الماضي، أسطوانات الشّمع المعدنيّة التي تعبّأ بالبارود وتعمل بصورة بدائيّة.
(٤) يقتبس لازمة أغنية شائعة يومذاك، أغنية "القارب الصّغير"، تتردّد فيها عبارة: "لم يُبحرْ أبداً، أبَـ..." (البتْر "jamais, jam..." في أصل الأغنية لملاءمة الإيقاع). وهنا تلميح إلى القوارب المقاتلة التي ساعدت الفرساويّين كثيراً.
(٥) قوارب الفرساويّين التي كانت تجتاز، على أطراف باريس، بحيرة غابة بولونيا المخضّبة يومذاك بالدّم.
(٦) هي أحجار كريمة غير مكتملة الصّقل، بها يشبّه العبوات التي تتفجّر في السّماء وتنيرها بأضواء خاصّة، ومن هنا قوله في البيت التّالي: "أسحار مميَّزة".

بيكارُ وثْيير إيروسان[١]،

خاطفا عبّادِ شَمس[٢]

بالنّفطِ يُقلّدانِ صنيعَ كورو[٣]،

وهيَ ذي مَجازاتُهم تصطادُ الجُعْلان[٤]...

هُما العارفان بالشّيء الأعظم! ...[٥]

هوَذا فاڤر يَتمدّدُ وسطَ نباتِ الدّلبوث[٦]،

---

(١) مثنّى إيروس، إله الرّغبة العاشقة في الميثولوجيا الإغريقيّة، وهي سخرية يتيحها تصويره المتهكّم للحرب كربيعٍ عائد. ثمّ إنّ إيروس كان يخطف الحوريّات، أمّا الشخصان المعنيّان فلا "يقطفان" سوى الأزهارَ، بأنْ يدمّرا حدائقها بالقنابل. وأخيراً، فوراء إيروس Eros ترنّ اللفظتان: Héros (بطَلان) وZéros (صفران). هما إذَنْ، بتعبير ستينمتز، صِفْران أكثر منهما بطلَين.

(٢) يتساءل الشرّاح إنْ كان يقصد أنّهما يسطوان على الزّهور أم يقطفانها، ببلادةٍ، كالعشّاق (نقد الميوعة العاطفيّة).

(٣) بقنابلهم النّفطيّة، يمنح الڤرساويّون المناظر الطبيعيّة المسحةَ الحمراء السّائدة في لوحات كورو Corot (رسّام كان معروفاً بمناظره الرّيفيّة).

(٤) لعب على الجناس بين tropes (مجازات أو صوَر بيانيّة) و troupes (فصائل حربيّة، ويذكّرنا ستينمتز بأنّها كانت في الفرنسيّة القديمة تُكتب على هيأة: tropes). ثمّ إنّ رامبو يُعرّض ببلاغة الزّهور المضحكة لرجال ڤرساي، الذين كانوا مولعين باصطياد الجُعْلان (هواية مضحكة أخرى).

(٥) في قصيدته "أغنية حرب شركسيّة" التي يعارضها رامبو هنا، يتحدّث فرانسوا كوپيه عن "التّركيّ العظيم" (بالفرنسيّة: le Grand Turc)، فيتحدّث رامبو، لاعباً على الكلمات، عن: le Grand Truc "الشّيء العظيم"، أو "السرّ الأعظم"، قاصداً، ربّما، أنّ هؤلاء الأشخاص قريبون من صميم الحُكم وخُبَراء بالأسرار التي تمكّنهم من الخداع. ويستند ستيف مورفي (تذكره نشرة آرليا) إلى مقطع من مذكّرات الشاعر لاسنير Lacenaire (أُعدمَ بالمقصلة لاقترافه جرائم قتلٍ وسرقة)، ليرى في Truc معنى "القاتل". هم، إذَن، أصدقاء الجريمة. وقد يكون في كلمة "التّركيّ"، التي تعمل "وراء" البيت، تلميح إلى علاقة بالألمانيّ (البروسيّ) بسمارك، جار تركيا، وكان الڤرساويّون قد اتّجهوا إلى محاباته خدمةً للهدف المشترك المتمثّل في سحق الكومونة.

(٦) سبقَ التّعريف به.

ويُحدِثَ غمزتَه المائيّة[1]
ونُشوقَه الفُلفليّ![2]

المدينةُ الكبرى ساخنٌ بَلاطُها[3]،
رغمَ حمّاماتكم النفطيّة[4]،
ونحنُ يلزمنا ولا ريب
أنْ نهزّكم في أدواركمْ...

والرّيفيّون[5] المُتَبخترون
في إقعاءاتهم الطّوال،
سيَسمعون الغصونَ تتكسّر
في الارتطاماتِ الحمراء!

---

(١) كان جول فافر Jules Favre يومذاك وزيراً للشؤون الخارجيّة، وهو مَن أمضى على هدنة ١٨٧١. ويُروى أنّه بكى ساعتذاك، فسخرت صحيفة "صرخة الشّعب" *Le Cri du peuple*، التي كان يديرها الثائر جول ڤاليس Jules Vallès، من بكائه ودموعه، دموع التماسيح التي يشبّهها رامبو هنا بأنابيب ماء.

(٢) يقصد، حسب برونيل، أنّه وضع في أنفه فلفلاً ليتمكّن من البكاء.

(٣) أي متأهّبة للقتال.

(٤) القنابل.

(٥) "الرّيفيّون" هي التّسمية التي كانت معطاة لنوّاب كبار الملاّكين الزّراعيّين في البرلمان، وكانوا أنصاراً للڤرساويّين وبالتالي من أعداء الكومونة. ويوحي هذا المقطع الذي يتوعّدهم فيه رامبو بضربة قادمة بأنّه كتب قصيدته قبلَ انسحاق الكومونة بأسبوع. وتستمدّ المفردة "إقعاءات" في البيت الثّاني من المقطع ضوءاً إضافيّاً من قصيدة بهذا العنوان تضمّنتها الرّسالة نفسها إلى دميني (أنظر "إقعاءات").

عاشقاتي الصّغيرات(*)

مياهُ دمعٍ مقطّرة[1]

تغسلُ السّماءَ المعتدلةَ الخُضرة:

تحتَ الفسائلِ[2] التي تَرول،

أحذيتُكنَّ المطّاطيّة

(*) كتبها رامبو بخطّ يده ضمنَ رسالته إلى پول دميني Paul Demeny المؤرّخة في ١٥ مايو/ أيّار ١٨٧١. في هذه القصيدة، يسخر رامبو بحدّة لا فحسبُ من أولاء اللّواتي أحبَّ ووجدهنّ غير جديرات بحبّه، بل من شعره العاطفيّ السّابق نفسه، ومن كلّ شعر عاطفيّ، ممهّداً بذلك للتحوّلات التي ستقود إلى "المركب السّكران" و"فصل في الجحيم" و"إشراقات". تذكّر هذه القصيدة بسابقتها "ردود نينا القاطعات"، مع تعارض منسجم بينهما: فكما يشير إليه ستينمتز، إذا كانت القصيدة السّابقة تصوّر الإجابة السّاخرة التي تصدر عن نينا، فالقصيدة الحاليّة تصوّر سخرية رامبو نفسه، بها يودّع الشّعر العاطفيّ، وعوالم المرأة، التي سيعود إليها مع ذلك في قصائد عديدة، بما فيها "إشراقات"، ليعبّر عن حنينه إليها أو ليستمدّ من عالَمها مقاربات جماليّة. وهنا أيضاً يرى النقّاد في العنوان المتهكّم تعبيراً عن معارضة، ربّما لقصيدة ألبير غلاتيني Albert Glatigny: "العاشقات الصّغيرات" Les Petites amoureuses. وفي هذه القصيدة يعنى رامبو بالابتكارات اللّفظيّة بصورة تهدّد وضوح المعنى في مواضع عديدة.

(١) ماء الدّمع المقطّر يشير هنا إلى ماء المطر. وعلى سبيل السّخرية اختار رامبو تعبير "الماء المقطّر" الصّيدلانيّ.

(٢) يلعب على معنَيين للمفردة " tendron ": فسيلة نبات وفتاة صغيرة. وعليه، تكون الفتيات "القبيحات" واقفات في ظلّ فسائل، أو تشكّل أجساد القبيحات نفسها فسائل منتصبة تحت المطر.

بياضاتُ أقمارٍ خاصّة
مدوّرةُ الدّموع[1]،
إجعلنَ ركبيّاتِكنَّ[2] تتصادَم
يا قبيحاتي!

ذلكَ العهدَ كنّا نَتَحابّ
آه يا قبيحتيَ الزّرقاء!
كنّا نأكلُ بيضاً مسلوقاً
ولُبَيناً![3]

ذاتَ مساءٍ توّجتِني شاعراً
يا قبيحتيَ الشّقراء:
إنزلي هنا لأجلدَكِ
في حُضني؛

دهانُكِ قنّتُه،
يا قبيحتيَ السّوداء؛

---

(١) هذان البيتان تلقّيا تأويلات كثيرة. الأرجح أنّ رامبو يقصد أنّ أحذيتهنّ (والبعض يقول معاطفهنّ الواقية من المطر) المطّاطيّة البيضاء اللّون، تتساقط عليها قطرات المطر فتجعل بقعاً وسخة تسيل عليها، إيحاءً منه بأنّها رثّة وغير منظّفة، وتمهيداً لصوَر القرف التي سينمّيها في سائر أجزاء القصيدة.

(٢) الرُّكَبيّات هي جوانب الحذاء التي ترتفع حتّى الركبة. كما تُدعى كذلك قطَع من الجلد توضع على الرّكَب لوقايتها من أثر الاحتكاك بالأرض لدى الإكثار من الصّلاة، لكنّ المعنى الأخير مستَبعَدٌ هنا، وسيستخدمه رامبو ضدّ هوغو في قصيدة "الرّجل العادل".

(٣) نباتٌ من الزّبيعيّات.

سَتقطعينَ لو شئتِ مندوليَّتي
بِحدِّ الجبهة[1].

أفٍّ! لُعابيَ النّاشف،
يا قبيحتيَ الصَّهباء،
ما برحَ يُلوّثُ متاريسَ
نهدِكِ المستدير!

يا عاشقاتي الصّغيرات،
كم أكرهكنّ!
صَفِّحنَ بخِرَقٍ أليمة
نهودَكنَّ القبيحات!

إسحقْنَ القُدورَ العتيقة
قدورَ المَشاعر؛
- هوب! ولتُصبِحنَّ راقصاتي
لِلحظة!...

مناكبُكنَّ تَتخلّع

(١) يقصد أنها، بشعرها المليء بالدّهان (الذي يقول في المقطع نفسه إنّه قاءَه قرَفاً)، وبجبينها القاطع كالسّيف (لفرط ما هو ناتئ وحادّ الزّوايا)، تقدر أن تقطع مندوليّته (آلة موسيقيّة)، وقد جاء ليغنّي تحت نافذتها "سيرانادات". ومن هنا قوله في المقطع السّابق: "إنزلي". ويُلاحظ ستينمتز أنّ رامبو لم يستخدم هنا القيثار، الآلة المعهودة في الشّعر الكلاسيكيّ والرّومنطيقيّ.

يا عاشقاتي!
دُرنَ دوراتكنّ! وعلى
أردافكنّ العَرجاءِ [رُسِمَتْ] نجمة[1]،

معَ ذلكَ، فمِن أجلِ أكتافِ الخرفانِ[2] هذه
أنشأتُ قوافيَّ!
أودّ لو كسرتُ أوراككنّ
لأنّي أحبَبتُ!

يا رُكاماً باهتاً من نجماتٍ[3] فاشلات،
إملأنَ الزّوايا!
- ستَنفُقْنَ على اسم اللّهِ[4] مُحمَّلات
بِوزْرِ أشغالٍ دنيئة![5]

تحتَ الأقمارِ الخاصّة
المُدوّرةِ الدّموع،
إجعلنَ ركبَياتكنَّ تتصادَم
يا قبيحاتي!

---

(١) يصوّرهنّ كخيول سيرك مُبهرَجة ودوّارة، وبعد قليل يدعوهنّ نجومَ "باليه" فاشلات.
(٢) يشبّه مناكبهنّ بأكتاف الخرفان (éclanches)، وقد اعتُبرَتْ هذه القسوة في التّعامل وجسدَ المرأة سابقة شعريّة.
(٣) المفردة مستخدَمة هنا بمعنى فتانات-نجوم.
(٤) أي بالتّوافق مع المعتقد الدّينيّ الذي يعدّ المرأة خادمة لبعلها ولمنزلها.
(٥) أي يصبحن في خاتمة المطاف زوجات رازحات تحت عبء الأشغال المنزليّة.

إقعاءات(*)

عندما يُحسّ الرّاهبُ ميلوتوسُ في ساعةٍ متأخّرة
بالغثيانِ ويُحدّق بالكوّة التي منها تأتي
شمسٌ ساطعةٌ كَمثْلِ طنجرةٍ مَجْلوّة،
تلفحُ بالصّداعِ رأسَه وبالدّوار عينيه،
فهوَ لا ينفّكُ يُجيلُ في طيّاتِ الشّراشفِ بطنَهُ بطنَ الخوريّ[1].

تحتَ غطائهِ الرّماديّ يتخبّط
ويَنزلُ، ركبتاهُ على بطنهِ ترتجفان،
ذاهلاً كمثْل شيخٍ يلتهمُ مُضغةَ تبغ،
يدُه تمسكُ بعروةِ آنيةٍ بيضاءَ، ويَلزمُه
أنْ يرفعَ إلى حقْوَيهِ، عالياً، قميصَه!

ولكنّه أقعى مبترداً وأصابعُ قدَميه
مثنيّةٌ، راجِفاً تحتَ الشّمسِ السّاطعةِ التي تُلَبِّس

(*) هذه القصيدة هي الأخرى كتبها رامبو بخطّ يده ضمنَ رسالته إلى پول دميني Paul Demeny المؤرّخة في ١٥ مايو/ أيّار ١٨٧١. هي أشدّ قصائده المناوئة للإكليروس سخريةً، وفيها إفادة واضحة من أجواء رابليه Rabelais. بدلَ الركوع من أجل العبادة، يظلّ الرّاهب المتمارض مقعياً في حجرته، والشّمس عالية في السّمت منذ ساعات.

(١) في العبارة إشارة إلى بدانته.

بِصُفرةِ الفطائرِ ورقَ النّوافذ[1]؛
ثمّ إنّ أنفَ الرّجلِ، حيثُ يشتعلُ البرنيق[2]،
يتشمّمُ النّورَ كمثلِ مِذخةٌ لاحِمة[3].

....

في النّار ينضجُ الرّجلُ، باسطاً ذراعَيه، وفي بطنِه
مِشْفَرٌ: وكأنّ فخذيه تَغوصانِ في النار،
سراويلُه تشيطُ، وغليونه ينطفئ؛
وما يشبهُ طائراً يتململُ قليلاً
عندَ بطنِهِ السّاكنِ كمثْلِ كدْسةِ كِرش!

حولَهُ يرقدُ ركامُ أثاثٍ متبلّد
وسطَ أسمالٍ قذرةٍ وعلى تجاويفَ وسِخة؛
وكمثْلِ ضفادعَ عجيبةٍ، تتكوّمُ إسكمْلات
في الأركانِ السّودِ: للخزاناتِ أشداقُ مغنّين كنسيّين
فاغرةٌ بنُعاسٍ مفعَمٍ بشهيّةٍ مُفزعة.

الحُجرةُ الضّيقةُ غاصّةٌ بالحرارةِ المُنفّرة؛
ودَماغُ الرّجلِ تحشوهُ الخِرَق.
يُصغي إلى الزّغَبِ ينمو في جِلدهِ العَرق، وأحياناً

---

(١) كانت النوافذ الزّجاجيّة في الرّيف تُغلّف بورق.
(٢) يلمّح، حسبَ برونيل، إلى أنّ لميلوتوس هذا أنفاً محمراً كأنوف المُدمنين على شرب النّبيذ.
(٣) «لاحمة» أي كثيرة اللّحم. والمذخة حيوان بحريّ من المجوّفات. الرّاهب يتشمّم النّور تشمّماً بباعث من انحباسه أو، حسب برونيل، لبثورٍ في أنفه.

يتفجّرُ في فواقاتٍ هزليّةٍ فاضحة،
حتّى ليهزَّ إسكمْلتَه التي هي [من قبلُ] عرجاء...

....

والمساءَ، تحتَ أشعّةِ القمرِ التي تصنعُ له
في أطُرِ المؤخّرةِ بُقَعاً منيرة،
يُقعي هناكَ خيالٌ واضحُ التّفاصيل، على خلفيّة
من جليدٍ ورديٍّ كمثْلِ خطْمى بريّة[(١)] ...
ويُلاحقُ أنفٌ عجيبٌ ڤينوسَ[(٢)] في سمائها العميقة.

---

(١) نبتة تُستخدم في التزيين، يبلغ علوّها مترين أو ثلاثة أمتار، تنتهي بأزهار مدوّرة صارخة الألوان.

(٢) ضمن تهكّم رامبو "المتعدّد الجبهات"، تلحق السّخرية هنا بأحلام الرّاهب وبڤينوس نفسها التي سخرَ الشّاعر منها في "ڤينوس الطّالعة من الماء".

شعراء السّابعة(*)

- إلى السيّد پول دميني

والأُمّ تنصرفُ طاويةً كتابَ الواجب(١)
راضيةً ومُتباهيةً ولا ترى
في العينينِ الزّرقاوينِ(٢) أو على الجبهةِ النّاتئة(٣)،
روحَ صغيرِها تغزوها ألوانٌ من النّفور.

(*) ضمّنها رامبو رسالته إلى پول دميني المكتوبة في ١٠ يونيو/ حزيران ١٨٧١، ولكنّ إيزامبار يُؤرّخها في تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠، فيكون الشّاعر كتبَها في أجواء الانقلابات التي أحدثها استئناف كومونة باريس. وهي من القصائد التي تساعد في فهم المناخ العائليّ الذي ترعرع فيه الشّاعر: أب غائب، وأمّ متسلّطة. كما نلاحظ انشطار عالم الصبيّ إلى اثنين: رفاقه في الخارج، الذين يحاول أن ينشئ معهم حريّة لاعبة، ورقابة في الدّاخل يجابهها هو بشيء من "القينيّة" والرّياء. وابتداء القصيدة بواو العطف يوحي باستغراق الشّاعر في المناخ الذي تصوّره القصيدة ويهبه قيمة هاجس متسلّط. وتوحي صيغة الجمع في العنوان وسيادة ضمير الغائب في القصيدة برغبة في تعميم تجربة شخصيّة، ونرى نشأته الأدبيّة، العصاميّة نوعاً ما (بالرّغم من مساعدة أستاذه إزامبار النّسبيّة) وانفتاحه الكبير على الحياة.

(١) رأى فيه بعض الشرّاح الكتاب المقدّس، وسيسمّيه رامبو بصورة صريحة في موضع آخر من القصيدة، وإن كان لا يكتبه هنا بحرفين أوّلين كبيرين كما جرت عليه العادة. يرى فيه البعض الآخر كتاب الفروض المدرسيّة التي تأتي الأمّ لتتفحّصها وتتأكّد من مواظبة ابنها على إنجازها. المهمّ هو الرّقابة التي تسلّطها الأمّ على ابنها، وجهلها الكامل بما يعتمل في دواخله من مشاعر وأفكار.

(٢) يذكّر برونيل بوصف إيرنست دولاثيه لعينَي رامبو يشبّههما بزهرة أذن الفأر وزهرة العناقيّة، والغالب على هاتين الزهرتين هو اللّون الأزرق.

(٣) علامة على الذّكاء. كان رامبو يعتقد أنّه يملك جبهة كهذه، ويؤكّد صديق صباه دولاثيه أنّ فريديريك، شقيق رامبو البكر، كان يمتلك مثل هذا الجبين بوضوح أكثر.

بالغُ الذّكاء هوَ، مِنهُ ينضحُ النّهارَ كلُّه عَرَقُ الطّاعة
لكنَّ بضعَ سِماتٍ فيه وإيماءاتٍ منه سوداء[١]
تكشف عن بعضِ رياءاتهِ الحامزة.
في عتمةِ الدّهاليزِ المُلبَّسةِ بِنُجودٍ عطِنة،
يمرّ دالقاً لسانَه جامعاً قَبضتيه
عندَ ملتقى الفخذين، وفي عينيهِ المطبقتَينِ يَرى نُقاطاً.
من بابٍ ينفرج على المساء، تحتَ ضوء القنديل
يُرى هوَ في الأعلى، مُدمدِماً بجوار السّلالم،
تحتَ خليجٍ من النّورِ نازلٍ من السّقف.
في الصّيف خصوصاً، مندحراً وأبله،
كانَ يُعانِدُ في الاعتصامِ في نداوةِ بيتِ الرّاحة
هناكَ يُفكّرُ، بِدِعَةٍ، مُرهِفاً منخرَيه[٢].

في الشّتاء، خلفَ المنزلِ، إذْ تغتسلُ الجُنينة
من روائح النّهار وتمتلئُ بأشعّة القمر،
يضطجعُ أسفلَ الجدار مطموراً في التّربة،
هارساً بالرّؤى عينَه المُدوِّمة،

(١) بمعنى الإيماءات العصبيّة غير الإراديّة، التي ترتسم على الوجه أو على عضوٍ آخر من الجسم.
(٢) "بطلة" قصيدته "المُناوَلات الأولى" تعتصم هي أيضاً في بيت الرّاحة في ليلة اختبارها الرّوحانيّ الكبير. وكما يرى جاك رانسَير ("ألفيّة رامبو"، مرجع مذكور في مقدّمة المترجم)، فإنّ تواتر هذا المكان في أكثر من قصيدة لرامبو يُعرب بصورة مُفارقة عن قوّة الاختبار وشاكلة الرّفض المسبوغ عليه. ويرى فيه ألان باديو (المرجع نفسه) ضرباً من محاولة للتّسامي على خراب الجسد والعالَم ولإنشاء فردوس عائمة فوق الأنقاض.

مُصغياً إلى خشبِ تَعاريشِ الأشجارِ البائر[1].
يا للشّفقة! وحدهم أولئكَ الصّغارُ كانوا أُلاَفَه.
بؤساءُ هُم، عاريةٌ جباههم، أعيُنُهم منْسفِحةٌ على الخدَّين[2]،
ويُخفونَ أصابعَهم النّاحلةَ المُصْفَرّةَ أو المُسْوَدَّةَ من أثر الوحْل،
تحتَ ثيابٍ باليةٍ تنبعث منها رائحةُ غائط،
وبِرقّةِ البُلَهاء يَتحادثون!
وإذا ما فاجأته أُمّهُ في تعاطُفاتِهِ البذيئة،
وأصابَها الهلعُ، فإنّ حنانَ الأطفال
العميقَ فيه سيَثِبُ على تلكَ الدّهشة[3].
لا بأسَ! كانَ للأمّ عينٌ زرقاءُ - تكذُب[4]!

كانَ في السّابعةِ يؤلّفُ رواياتٍ حولَ الحياة
في الصّحراء الكبيرةِ حيثُ تسطعُ **الحريّةُ** المستلَبة[5]،

---

(١) يمكن أن نفهم أنّ خشب "التّعاريش" يُحدِث، لتسوّسه، وشوشة.

(٢) كتبَ: " œil déteignant sur la joue "، وهو تعبير غريب ومقتضب، والفعل " déteindre " متبوعاً بـ "sur" ("على") يُستخدَم عادةً لوصف أثر لونٍ يطغى على الألوان الأخرى في ثوب، لدى غسله أو صبغه، وعموماً على تأثير عنصرٍ ما على مجموعٍ هو فيه. يمكن أن تعني عبارة رامبو، على سبيل الكناية، أنّ دموع هؤلاء الصّغار دائمة الانسكابَ على الخدّين، فهم صغار باكون، أو أنّ أعينهم رمْصاء (والرّمَص هو الوسخ الأبيض الذي يتجمّع حول العينين، أثناء النّوم خصوصاً) فتبعث بشيء من وسخها إلى الخدّين. العينان تمنحان هنا الوجهَ تعبيرَه كلّه.

(٣) تعبير مرتبك نوعاً ما في نظر الشرّاح. يقصد أنّه لو قبضت عليه الأمّ في حالة ألفة فاسدة (من وجهة نظرها) مع هؤلاء الصّبْية، فإنّ حنانه سينقضّ على نظرة الأمّ هذه ويجابهها.

(٤) الأمّ والابن يشتركان إذَن في لون العينين، ممّا جعل الشّرّاح في حيرة أمام هذا البيت: هل يُدين الشّاعر رياء الأمّ ونظرتها الزّرقاء القاسية، أم يقول إنّ الصّبيّ (رامبو نفسه) يجابهها بنظرة زرقاء كاذبة (فالعبارة تحتمل أيضاً الصّياغة على نحو: "تنال الأمُّ [آنئذٍ] عيناً زرقاء تكذب").

(٥) يقصد الحريّة التي يسلبوننا إيّاها عادةً، والتي تُستعاد في المغامرة.

غاباتٌ وشموسٌ، أنهارٌ ومفازاتٌ! - كانَ يَستعين
بالصُّحفِ المصوّرةِ تُريه، حتّى لَتحمرَّ منه السّحنة،
إسبانيّاتٍ يضحكنَ وإيطاليّات.
وحينَ تأتي الفتاةُ المتوحّشةُ ابنةُ جارَيهم العاملَين،
المخبولةُ، بنتُ ثماني سنينَ، ذاتُ العينَين البُنيّتين
في ثيابٍ هنديّاتٍ حمراواتٍ، وتَعتلي
في أحدِ الأركانَ ظهرَهُ، هازّةً ظفائرها،
ويكونُ هوَ تحتَها، فهوَ يقضمُ منها الإلية،
فهيَ لم تكنْ لترتدي سراويل؛
- ثمّ، فيما تنهشه بقبضتَيها وكعبَيها،
يعودُ هوَ بِمَذاقِ بشرَتها إلى حُجرته.

كانَ يخشى آحادَ كانونَ الكالحةَ، حيثُ
في هندامٍ حسنٍ، وعلى منضدةٍ من الأكاجة،
يروحُ يقرأُ توراةً ذاتَ حوافٍ خضراءَ نباتيّة؛
كانتْ أحلامٌ تقضّ مضجعَه كلَّ ليلة،
ما كانَ يُحبّ اللّهَ، بل الرّجالَ يَعودون
في المَساءاتِ الصُّهبِ، سوداً، بثيابِ عملهم، إلى القرية
هناكَ حيثُ، بثلاثِ قرعاتٍ على الطّبل،
يُضحِك المُنادونَ[1] الحشدَ أو يُغضِبونَه بِشأنِ القوانين.

---

(١) هم منادون جوّالون كانت الحكومات، قبل اختراع وسائل الإعلام الحديثة، ترسلهم ليُذيعوا في الحارات المرسومات والقوانين الرّسميّة المسكوكة للتوّ.

- كانَ يحلمُ بالمرجِ العاشقِ حيثُ يَرى زغباً ذهبيّاً
ومُوَيجاتٍ وضّاءةً وعطوراً زكيّة
وهيَ تُطلِق وشوَشتَها الهادئةَ وتنطلِق!

وكمِ استعذبَ الأشياءَ المكتنفَةَ بالظّلام
عندَما، في حُجرتِهِ العاليةِ، الزّرقاء،
المُسدَلةِ السّتائر والمغزوّةِ برطوبةٍ لاذعة،
كانَ يَقرأ روايتَه[1] ويتأمّلها دونَ انقطاع،
روايته الملأى بسمواتٍ مَغراءَ ثقيلةٍ وغاباتٍ غرقى،
وبأزهارٍ من اللّحمِ منتشرةٍ في الغاباتِ الكواكبيّة
- دوارٌ وانهياراتٌ، هزائمُ ورأفة! -[2]،
- وبَينا يَتعالى في الأسفلِ صخَبُ الحارة
كان هوَ يضطجعُ وَحيداً
على قِطَعٍ من الجوخ، وبالقلوع يحلمُ بقوّة.

(١) يمكن الفهم بمعنيَين: الرّواية التي كان الصّبيّ بصدد كتابتها، أو تلك التي كان يقرأ.

(٢) تشي عناصر روايته التي يعدّدها بإيجاز في هذه الأبيات بهذه التي ستشكّل المسرح الباذخ الذي يبحر فيه "المركب السّكران".

الفقراء في الكنيسة(*)

مَحشورينَ بينَ مصاطبِ السّنديانِ، في أركانِ الكنيسة
التي تدفأُ، بعفونةٍ، من أنفاسهم، عيونُهم كلّها مصوَّبة
إلى محلّ الخورَسِ النّاضحِ ذهَباً[1] وإلى المرتلّين
بأشداقهم العشرينَ المتشدّقةِ[2] بأناشيدَ ورِعة؛

مُستنشقينَ رائحةَ الشّمع كمَنْ يستنشقُ أريجَ الخُبز،
سُعداءَ، مهانينَ كمِثْلِ كلابٍ ضُرِبَتْ،
يمدُّ فقراءُ **الرّحمن**، الرّاعي والسيّد،
ضراعاتهم الخرقاءَ العنيدة.

النّسوةُ طابَ لهنّ صقلُ المَصاطب[3]
بعدَ الأيّامِ السّتةِ التي يجعلهنّ الله يتعذّبن فيها!
في معاطفِ فرْوٍ عجيبةٍ يُهدهدنَ

(*) في هذه القصيدة، التي تمتزج فيها الواقعيّة بالتّهكّم، يُعرب رامبو مرّة أُخرى عن عدائه للإكليروس (سلك الكهنوت)، ويشمل بسخريته الفقراء أنفسهم الذين يبدون له مندرجين في فئة "القاعدين" التي يمقتها هوَ.

(١) إشارة إلى الزّخارف المذهّبة التي تحيط بمحلّ الخورس أو الجوقة الكنسيّة.

(٢) في محاكاة لعبارة شهيرة لرابليه، كتبَ رامبو: gueules gueulant، وفي اختيارنا "الأشداق المتشدّقة" نحاكي بالتّكرار اختيار الشّاعر نفسه. والصّفة الحيوانيّة للأشداق مقصودة طبعاً.

(٣) يُحِلْنَ المصاطبَ صقيلةً لفرط جلوسهنّ عليها.

ما يُشبه صغاراً يبكون بكاءَ مريراً.

نهودهنّ الوسخةُ تتدلّى، آكلاتُ الحساءِ هؤلاء،
في العينَينِ صلاةٌ ولا يُصلّين أبداً،
ينظرنَ إلى الاستعراضِ السيّئ لفريقٍ
من فتياتٍ يَعتمرْنَ قبّعاتٍ مخسوفة.

في الخارجِ البردُ والجوعُ، يغرف منهما الإنسانُ غَرْفاً:
لا بأسَ. سويعةٌ أخرى وتجيء الآلامُ التي لا تُسمّى!
- في تلك الأثناء، في الجوار، تئنُّ، وتَتهامس، وتخِنّ
مجموعةُ عجائزَ ذَواتِ غَباغِب[١]:

وترى هؤلاء البُلهاءَ وأولاء المصروعين
الذينَ كانتِ النّاس تتفاداهمْ أمسِ في مَفارق الطّرُق؛
وأولئكَ العُميَ الملتهِمينَ بالأنفِ[٢] كتُبَ القدّاسِ العتيقة،
والذين تُدخلهم كلابُهم إلى الباحات،

جميعاً يَريلونَ الإيمانَ المتسوّلَ الغبيّ،

(١) هي الزّوائد أو الاستطالات الجلديّة أسفل الحنك، خصوصاً في أحناك الأبقار. وقد كتبَ رامبو عن العجائز: Collection (مجموعة)، معاملاً إيّاهنّ كمجموعة لوحات أو أشياء طريفة يجمعها الهواة.

(٢) يبتكر رامبو هنا فعلاً: " fringaler " من " fringale " وهو الجوع الشّديد، للدّلالة على فعل الالتهام. وبدلَ التعبير المألوف: "الالتهام بالعينين"، الذي يُستخدَم للمُبصرين، يصوّر هوَ العُمي وهم يلتهمون بالأنف.

ويُرتلّونَ الشّكوى غيرَ المتناهيةِ ليَسوع
الحالمِ في العُلى وقد اصفرَّ من أثرِ الزّجاج الكامد[١]،
بعيداً عن السّيئينَ النُحفاءِ والشّرّيرينَ البِدان،

وبعيداً عن روائحِ اللّحمِ والأنسجةِ العطنة[٢]؛
هيَ مهزلةٌ واهيةٌ مظلمةٌ منفّرةُ الإيماءات؛
- ثمّ تزدهرُ الصّلاةُ بتعابيرَ منتقاة،
وتتخذُ المشاعرُ المؤمنةُ نبراتٍ أكثرَ فأكثرَ إلحاحاً

عندَما تدخلُ إلى الأركانِ التي تذوي فيها الشّمس،
في طيّاتِ حريرٍ مُبتذَلٍ وابتساماتٍ خُضر[٣]،
سيّداتُ الحاراتِ المرموقةِ - آه يا يسوعُ! - المريضاتُ الأكباد،
وبأصابعهنّ الصّفراءِ الطّويلةِ يلثمنَ الجُرْنَ المقدّس[٤].

١٨٧١

(١) يشير إلى المسيح مرسوماً في لوحات زجاجيّة تشحب ألوانها بمرور السّنوات.
(٢) ما ينبعث من أجساد جمهور الكنيسة وثيابه العرِقة من روائح. الأجساد تحوّلتْ إلى كتَل لحم.
(٣) هذه السّحنة الخضراء التي تعكسها الابتسامات لا تعني بالضرورة عافية طبيعيّة، بل توحي، كما يرى برونيل، بالمسحة الصّفراويّة المخضرّة لنساء متخمات، خلافاً لما هو الأمر لدى فقراء الكنيسة. هذه القراءة يدعمها تعبيرا "المريضات الأكباد" و"الأصابع الصّفراء" في بقيّة المقطع.
(٤) يقصد أنّ النبرات الدينيّة الكاذبة لهؤلاء الفقراء تتسارع وتزداد حميّة مع وصول هؤلاء السّيدات البدينات اللواتي سيستجدون منهنّ مالاً.

القلب المعذَّب(*)

قلبيَ البائسُ يُروِّلُ على الكوثل[1]،

قلبي بتبغِ الكاپورالِ[2] مُترَع:

فيهِ يرمونَ نفثاتِ حساء،

قلبيَ البائسُ يُروِّلُ على الكوثل:

(*) تصوّر هذه القصيدة مرارات فرديّة متجرّعة لا يعرف شرّاح رامبو علاقتها بسيرته. زعمَ البعض أنّ رامبو يصف هنا تهكّم بعض ثوّار الكومونة منه، لكنْ لا شيء يثبت ذلك، ثمّ أنّ أستاذه جورج إيزامبار استبعدَ أيّ تفسير واقعيّ لهذه القصيدة، التي أدرجها رامبو، وهذا أساسيّ، في رسالته إليه المعروفة بـ "رسالة الرّائي الأولى". والحال، تطفح الرّسالة المذكورة بحماسه لمشروع الكومونة وبلهفته لمتابعة نتائجها. يرجّح ستينمتز أنْ تكون القصيدة تصويراً موضوعيّاً لمأساة متخيّلة، على غرار ما فعل بودلير في "الألبتروس L'Albatros"، لا سيّما وأنّ رامبو يصوّر هنا مشهداً بحريّاً ويتحدّث عن طاقم سفينة. برونيل، من ناحيته، يرى أنّ القصيدة ترمز إلى المعاناة الرّهيبة التي يتكبّدها هذا الذي نذرَ نفسه لأن يصبح رائياً. وإلى "رسالة الرّائي الأولى"، القصيدة ماثلة في رسائل عديدة كتبها الشّاعر إلى أصدقائه، يمنحها فيها عناوين مختلفة: "القلب المسروق Le Cœur volé"، و"القلب المعذَّب Le Cœur supplicié"، و"قلب الرّجل الأضحوكة Le Cœur du pitre". وفي رسالته إلى پول دميني في العاشر من حزيران/ يونيو ١٨٧١، نجد القصيدة إلى جانب "الفقراء في الكنيسة" و"شعراء السّابعة"، ونرى إلى رامبو وهو يطالبه بأن يُحلّها محلّ القصائد السّابقة التي أرسلَها له والتي صار يرجوه أن يحرقها: "أحرِقْ جميع القصائد التي ارتكبتُ رعونة تسليمك إيّاها في دويه". والباعث في هذا الطلّب هو ابتعاده المتزايد عن اللغة الفرنسيّة السّائدة ("ما عدتُ لأعرفَ الكلامَ"، كتبَ له)، ابتعاد يجد في هذه القصيدة بداية واضحة له، بما فيها من ابتكارات موسيقيّة وبنائيّة تجمع الوجازة إلى العنف.

(١) مؤخّرة السفينة. يصوّر رامبو المشهد كما لو كان جارياً في سفينة رُمي به هو إلى مؤخّرتها.

(٢) نوع من التبغ الزّهيد الثّمن، يعني اسمه حرفيّاً: "تبغ العَريف Le caboral". والتبغ المملوء به قلبه هو بالطّبع تبغ الآخرين، ينفثونه عليه. ويرى ستينمتز أنّ مفردة "العريف" (الرّتبة العسكريّة) ينبغي الأخذ بها أيضاً، فيكون للعبارة وظيفتان أو لعب على الكلام (فالمتكلّم يؤذيه "تبغ العريف" والعرفاء أنفسهم). الأمر نفسه مع تعبير "الضّحك الشّامل" الذي سيرد أدناه ونوضّحه في الحاشية التّالية.

تحتَ سخريةِ الجُند
المُطلِقينَ ضحكَهم الشّامل[١]،
قلبيَ البائسُ يُروِّلُ على الكوثل،
قلبي بتبغِ الكاپورالِ مُترَع!

إنتعاظيّةً وجُنوديّة
شتائمهم أفسَدتْه!
في المساءِ يُقيمون جداريّاتٍ[٢]
إنتعاظيّةً وجنوديّة.
آه يا سيولاً غرائبيّة[٣]،
هاكِ قلبي، فَليُنقَذْ:
إنتعاظيّةً وجنوديّة
شتائمهم أفسَدَتْه!

عندَما سَتنفدُ مضْغاتهم،
قلبيَ المسروقَ، ماذا نفعل؟

---

(١) هذا النعت (général) يعني، لدى معاملته كاسم، رتبة "الجنَرال" (قائد أو عماد) في الجيش، وإذا ما أخذنا بقراءة ستينمتز وجدنا هنا لعباً على الكلام مفاده أنّ الجند وقادتهم يشتركون في هذا "الضّحك الشّامل".

(٢) لعلّه يقصد أنّهم يتجمّعون في المساء أسفلَ الحيطان ليطلقوا العنان لبذاءاتهم. أو يصوّرهم، إمعاناً في السّخرية، مشكلّين هم أنفسهم، لوحات جداريّة. أو، أخيراً، أنّهم يغطّون الحيطان بخربشاتهم البذيئة.

(٣) إجترحَ النّعت المدهش: "abracadabrantesque" ("غرائبيّ") من التّعبير: "abracadabra" ("شيء عجيب"). ويرى فيه ستينمتز تلميحاً ساخراً إلى ضرب من الشّعر التّهويليّ والعجائبيّ يرفضه هو، كما في قصيدته "ما يُقال للشّاعر عن الأزهار".

ستكونُ أغانٍ باخوسيّة[1]
عندَما سَتنفدُ مضغاتهم:
ستكونُ لي فزّاتٌ مِعَديّة
إذا ما ازدُرِدَ قلبي المسكين:
عندَما سَتنفدُ مضغاتهم،
قلبيَ المسروقَ، ماذا نفعل؟

نوّار/ مايو ١٨٧١

(١) أي متهتكة، نسبة إلى باخوس، إله الخمر والعربدة عند الإغريق.

الخلاعة الباريسيّة
أو باريس تُأهَل من جديد(*)

هيَ ذي(١)، يا جُبَناءُ! انْدلِقوا في المحطّات!
برئتَيها اللاّهبتَينِ غسلتِ الشّمسُ
الجادّاتِ التي غمرَها البرابرةُ(٢) ذاتَ مساء.
هيَ ذي **المدينةُ** المقدّسةُ جالسةٌ إلى الغرب!(٣)

هيّا! ستتحوّط لرجوعِ النّيران(٤)،

(*) يؤكّد ڤرلين أنّ رامبو كتب هذه القصيدة غداة "الأسبوع الدامي" الذي شهدت فيه الكومونة نهايتها الفاجعة. وهذا جائز، خصوصاً إذا ما نحن لاحظنا تلويحه في المقطع العاشر بإمكان الانتقام من "الڤرساويّين"، في مستقبلٍ غير محدّد. تنبع أهميّة القصيدة من تجديدها الشّعر الخطابيّ، السائد لدى هوغو مثلاً، وضخّه باستحداثات لفظيّة وتصويريّة جعلت ڤرلين ينعت النصّ بأنّه "مفعَم جَمالاً". تمجّد القصيدة العصيان الشعبيّ وتُعنّف مَن غادروا باريس أثناء العنف (عنف الاحتلال البروسيّ أم العنف المتأتّي عن اصطدام ثوّار كومونة باريس والحكومة؟ سؤال تصعب الإجابة عليه في غياب تأريخ دقيق لكتابة القصيدة).

(١) يرى أغلب الشرّاح أنّ ضمير التأنيث يحيل إلى المدينة.

(٢) يستخدم رامبو خطاب المحافظين واليمينيّين، ويردّ عليهم التّسميات التي كانوا ينعتون بها أنصار الكومونة. برونيل يرى أنّه يقصدة بالبرابرة الألمان، يتذكّر مسيرتهم في باريس في الأوّل من آذار/ مارس ١٨٧١.

(٣) يقصد بالطّبع باريس. وفي الصفة "مقدّسة" سخرية (لا سيّما وأنّه كتب المدينة بحروف كبيرة) وتعريض بما تعرّضتْ له من تدنيس.

(٤) يقصد أنّ اليمين، الذي يجعله هنا يتحدّث بنفسه، داسّاً السّخرية داخلَ خطابه، سيتحوّط من عودة ممكنة للنيران التي أشعلها ثوّار الكومونة في بعض قصور الأرستقراطيّين.

هيَ ذي الأرصفةُ، هيَ ذي الجادّاتُ، هيَ ذي البيوت
فوقَ اللاّزوردِ الخفيفِ الذي يُشِعّ،
والذي أنارتْه القنابلُ بوهَجِها ذاتَ مساء![1]

خبّئوا القصورَ الميّتةَ[2] في هياكلَ خشبيّة!
النّهارُ القديمُ الذّاهلُ يُنَدّي نظراتكم.
هوَذا يُقبِلُ القطيعُ الأصهبُ قطيعُ مؤرجِحاتِ الوركَين[3]:
كونوا مجانينَ تكونوا ظُرَفاء، إذْ أنتم ذاهِلون!

يا زُمرةَ كلْباتٍ هائجةٍ تلتهمُ الضّمادات،
صرخةُ البيوتِ الذّهبيّةِ[4] تناديكِ. ألا طيري!
واصلي الالتهامَ! هوَذا ليلُ الأفراحِ العميقُ التشنّجات
ينزلُ إلى الشّارع. أيّها الشّاربونَ الحزانى،

ألا اكرَعوا! عندَما يُقبلُ النّورُ مجنوناً حادّاً،
نابشاً حولكمُ مَظاهرَ التّرَفِ الدّفّاق،

---

(١) إشارة إلى قذائف الفرساويّين الماطرة على باريس أثناء الكومونة، كما في "أغنية حرب باريسيّة".
(٢) كان القصر الملكيّ بباريس وحدائق "تويلري" وملحقاتها قد سرت فيها النّيران في ٢٣ و٢٤ نوّار/ مايو ١٨٧١، وأحيطت بألواح خشبيّة لإخفاء ما لحق بها من تخريب. ويرى برونيل في البيت سخرية من اعتبار الملكيّين هذه الأبنية من ضمن "الشّهداء" الذين ينبغي الاحتفاظ برفاتهم وعرضها على الملأ.
(٣) يقصد بائعات الهوى اللاّئي عاودن الظّهور مع عودة الحياة الطبيعيّة للأرستقراطيّة. وقد يقصد المشية المتغنّجة لنساء الأرستقراطيّين أنفسهنّ. كان ثوّار الكومونة، ومعهم رامبو، يدافعون عن حريّة المرأة وينتقدون الدّعارة باعتبارها اتّجاراً بالعواطف والأهواء.
(٤) تلميح إلى "البيت الذهبيّ"، أحد المطاعم الرّاقية في عهد الإمبراطوريّة الثانية.

أيَسيلُ لعابُكم في الأقداحِ، بلا إيماءةٍ ولا كلام،
وتظلّونَ زائغي النّظرِ في الآفاقِ البيض؟

من أجل **الملكةِ** ذات الوركينِ الشلاّليّين[1]، ازدَرِدوا!
واسمَعوا عملَ التجشّؤات الغبيّة
التي تُمزّقُ الجسمَ؛ في الليالي اللاّهبةِ استمِعوا
إلى تقافُز البُلْهِ المُحَشرِجين والعجزَةِ والدُّمى والخدَم.

يا قلوباً قذرةً، يا أفواهاً مُنفّرة،
إعمَلي بأقوى، يا فوّهاتِ عفونة!
ولْيُهْرَقِ النّبيذُ للإغفاءاتِ النّذلةِ على هذه الموائد...
بطونُكم من العارِ مائعةٌ، أيّها **الظّافرون!**

إفتحوا مناخيرَكم للغثيانِ الرّائع!
غمّسوا بسمومٍ قويّةٍ حبالَ أعناقكم!
يطرحُ **الشّاعرُ** على رقابكم الطّفليّة يدَيهِ المتصالبتَين
ويقولُ لكم: «يا جبناءُ، فَلْتُجَنّوا!

لأنّكم تنبشونَ بطنَ **المرأة**[2] فإنّكم لَتخشون
رفسةً منها متجدّدة

---

(١) الأرجح أنها باريس.
(٢) بدلالة ما سيتلو، هذه المرأة كناية عن باريس.

تخافون أن تصرُخَ فتُجمِّدَ رهطكمُ الشّائن
على صدرها، في اندفاعةٍ مرعبة.

أيّها المُصابون بالسّفلس، يا مجانينُ، يا ملوكُ، يا دُمى، يا مِقْماقون[١]،
ما يهمُّ العاهرةَ باريس[٢]
من أرواحِكم وأجسادِكم، من سمومِكم ورِمَمِكم؟
لسوفَ تنفضُكم عنها، أيّها الأفظاظ العفنون!

وعندَما تكونونَ جاثينَ، وعلى أحشائكم تئنّون،
مَهيضي الجنُباتِ، بأموالكم تطالبون، مُبَلبَلين،
فإنَّ البغيَّ الحمراءَ ذاتَ النّهدين المعتادَين على المَعارك
ستَلوي بعيداً عن ذهولكم معصمَيها الصّلبَين![٣]

عندَما رقصتِ في الغضبِ بمثْلِ هذه القوّة،
يا باريسُ!، وتلقّيتِ كلَّ طعناتِ المُدى هذه،
عندَما اضطجعتِ، ممسكةً في بؤبؤيكِ الجليّين
ببعضِ طيبةِ التّجديدِ الأشقَر[٤]،

(١) المقماق هو مَن يتكلّم من بطنه، كما يفعل بعض مرقّصي العرائس.
(٢) هي عاهرة من وجهة نظر المعتدين عليها، يُرجع الشّاعر عليهم لغتهم.
(٣) المرأة المدنّسة تستعيد هنا طبيعتها كامرأة ثوريّة قادرة بل معتادة على خوض المعارك.
(٤) يُلاحَظ هنا تحوّل في النّبر، إذ يبدأ بالتحدّث إلى باريس بحنوّ. و"التّجديد الأشقر" هو هذا الذي جاءت به الكومونة (تجد في حاشية لاحقة تفسير صفة "الأشقر").

أيّتها المدينةُ المُعذبَّةُ، يا مدينةً شِبْهَ ميتة،
برأسكِ ونهدَيكِ المُندفعَينِ صوبَ **المستقبل**
وهو يفتحُ لشحوبكِ أبوابَه غير المتناهية،
يا مدينةً يقدرُ أن يُباركَها **الماضي** المُظلم:

يا جسَداً مُمَغنطاً ثانيةً للأعباء الكِبار،
ها أنتِ[1] تشربينَ من جديدِ الحياةَ المُفزعةَ! وتُحسّين
بسيولِ الدّيدانِ الكالحةِ وهي في عروقكِ تهدر،
وحولَ حُبّكِ الجليّ تَحَوّمُ الأصابعُ المُجمِّدة!

وما هذا بالشّيء السيّئ. فالدّيدانُ، الدّيدانُ الكالحات،
لن تُعيقَ نفحةَ **التقدّم** فيكِ
كما لم تُطفئِ السّتريجاتُ أعيُنَ نساءِ كاري[2]

---

(١) واصلنا التّأنيث باعتبار أنّه ما برح يخاطب باريس، تارةً ينعها بالمدينة المعذّبة وطوراً بالجسد الممغنَط من جديد.

(٢) لفهم هذا التّوظيف المكثّف للتّاريخ والميثولوجيا، لا بدّ من حاشية طويلة. "السّتريجات " Stryx كائنات خياليّة مصّاصة للدّماء، ترمز هنا للفرساويّين الذين جاؤوا متكالبين لامتصاص دماء باريس الثّائرة وتدنيسها. أمّا "نساء كاري Cariatides" ، فإنّ البعض يفكّر بأنّ المقصود هو أعمدة كانت شائعة في بلاد الإغريق تُنحَت عليها تماثيل تصوّر نساءً (هي إذَن تماثيل وأعمدة في آن واحد) ويُترجم إلى "الكريتيديّات" . وهذه الدّلالة لا تنفعنا هنا في شيء. لِفَهم هذين البيتَين، يرى إيف روبول Yves Reboul (نشرة آرليا) أنّه يجب الرّجوع إلى المعنى الأصليّ للكلمة: "الكريتيديّون" أو "الكاريّون" هم في الأصل سكّان مدينة "كاري Caryes" الإغريقيّة، الذين تحالفوا مع الفُرس فعمل الإغريق الآخرون على إبادتهم واسترقّوا نساءهم. وإلى اسم هذه المدينة تُحيل بالأصل تسمية التّماثيل-الأعمدة السّابق ذِكرها، وهي بالفعل تسمية شائعة. وعليه، فنساء باريس هنّ، بعد سقوط الكومونة، سبايا الفرساويّين، الذين يدعوهم الشّاعر "ستريجات"، أي مصّاصي دماء. إلاّ إنّ أعين الباريسيّات (المُكنّى لهنّ بشبيهاتهنّ القديمات نساء كاري) لن تنطفئ ما دام يتوهّج فيها قبسٌ من "التّجديد=

يومَ كانتْ دموعُ ذهَبِ الكواكبِ تَنهمرُ من الدّرَجاتِ الزُّرق»[1].

مهما يكنَ مُفزعاً أن نراكِ ملبَّدةً على هذه الشّاكلة،
ولئن لم تُصنَعُ من أيّة مدينة
قرحةٌ أكثرُ نتانةً في **الطّبيعةِ** المُعشِبة ممّا صُنِعَ منكِ
فالشّاعرُ يقولُ لكِ: «إنَّ جمالَكِ لَرائع».

كرَّستْكِ العاصفةُ[2] شِعْراً أسمى
والتّجمهُرُ الشّاسعُ للقوى يُسعِفُكِ؛
صنيعُكِ يغلي، والموتُ يَهدرُ، يا **مدينةً** مختارة!
حَشّدي الدّويَّ في قلبِ البوقِ الهادر.

سَيتعهّدُ الشّاعرُ ببكاءِ **المُحتَقَرين**،
بِحقدِ المحكومِ عليهم بالأشغال الشّاقةِ وهتافِ **الملعونين**؛
سيَلهبُ نورُ حبِّهِ **النّساء**
وتتواثبُ أبياتُ شِعرهِ: هيَ ذي، هيَ ذي! يا لصوص!

=الأشقر" الذي جاءت به الكومونة. وتشبيه باريس بالكاريّات مُطابق تماماً لما يدعوه الجاحظ "مقتضى الحال" وما تدعوه الألسنيّة المعاصرة "وضعيّة الكلام (situation de la parole)"، لأنّ سكّان باريس تعرّضوا للقصف من قِبل حكومة فرنسيّة.

(١) يَرجع رامبو إلى تصوّر أسطوريّ للعِلم كان شائعاً أيّام الكومونة، يتنزّل العِلم فيه من درجات زُرق كامنة في السّماء، والتجدّد هو فيه "ذهب الكواكب"، ومن هنا صفة "الأشقر" المعطاة له.

(٢) هي ولا شكّ العاصفة الثوريّة.

- أيّها المجتمعُ، استتبَّ كلُّ شيءٍ[1]: - الخلاعات
في المَواخير العِتاقِ تبكي حشرجاتِها العتيقة:
ومصابيحُ الغازِ الهاذيةُ على الحيطانِ المُضرَّجةِ بالدم[2]،
تشتعلُ بشؤمٍ صوبَ اللاّزوردِ المُظلِم!

(١) يشير برونيل هنا إلى سخرية من عبارة لنابليون الثالث: "الأمن استتبّ"، جعل منها هوغو، للسّخرية، عنوان أحد أبواب ديوانه "العقوبات" *Les Châtimentes* .

(٢) هذه الحيطان المحمرّة أو القانية تشير إلى تلك التي أُعدِمَ بإزائها ثوّار الكومونة.

يَدا جان - ماري(*)

لجان – ماري يَدانِ قويّتان،
يدانِ داكنتانِ دبَغَهما الصَّيف،
يدانَ شاحبتانِ كمثْلِ أيدِ ميتة.
– أهُما يَدانِ لجوانا؟[١]

هل أخذَتا الدّهاناتِ السُّمر
من مستنقعاتِ الملذّات؟

(*) من أشهر قصائد رامبو، يستلهم فيها الأهميّة التي نالتها المرأة أثناء الكومونة، أهميّة دفعت الفرساويّين (أفراد الحكومة الجمهوريّة المناوئة للانتفاضة الشعبيّة) إلى اتّهام مناضلات الكومونة بالانحدار الخُلقيّ، بل بالدّعارة. ومن أجل فهم أفضل للقصيدة، لابدّ من التّنويه بأنّ رامبو يكتب هنا معارضة لقصيدة تيوفيل غوتييه Théophile Gautier، "دراسة يدَين Etudes de mains". في هذه القصيدة، يستحضر غوتييه يدَي المومس إمپريا، ويقول إنّهما تشاركان يدَي الشّاعر القاتل لاسنير Lacenaire شحوبهما، هذا الشّحوب الذي كان يشكّل علامة على الارستقراطيّة. رامبو يردّ عليه "بضاعته"، ويقول إنّ يدَي جان-ماري (وهذه الأخيرة هي لديه أنموذج لنساء الكومونة) شاحبتان هما أيضاً، ولكنّه شحوبٌ جماهيريّ (سحنة عُموميّة)، وأنّه لم يأتِ من الكآبة الارستقراطيّة، وإنّما من تداول الأسلحة ومن الأعباء.

(١) جوانا هذه ليست بالطّبع جان-ماري بطلة القصيدة. بل بهذا الاسم المضحك (يذكّر بمؤنّث لدون جوان)، يسمّي الشّاعر المرأة الارستقراطيّة، ويتساءل، ضمنَ إجراء بلاغيّ معروف (إبراز محاسن الضدّ بالضدّ)، إن كانت اليدان اللتان يحتفل هو بهما تشبهان يَدي امرأة كهذه، ثمّ يُفنّد هذا تباعاً. هذا مع العلم بأنّ الفريد دو موسيه Alfred de Musset (الذي ينتقده رامبو بمزيج من التّعاطف والحدّة في "رسالة الرّائي الثّانية") كان قد كتب قصيدة عنوانها: "إلى جوانا" A Juana، فيمكن أن تشمله معارضة رامبو في هذه القصيدة.

هل غُمِستا في أقمارِ
في بِرَكِ الصّفاء؟

هل شربَتا سمواتٍ بربريّة،
على ركبتين ساحرتَين، بهدوء[١]؟
هل عالَجَتا لفافاتِ تبغٍ[٢]
أمْ هرَّبتا ألماسات؟

هل أذبَلتا أزهارَ تِبرٍ
عندَ الأقدامِ اللاّهبةِ للمَرْيَميّات[٣]؟
بل هوَ الدّمُ الأسوَدُ للباذنجانيّات[٤]
يتفجّرُ في راحتَيهما ويَرقد.

هل هما يَدانِ تصطادانِ الحشرات
التي، قربَ غُدَد الرّحيق،

(١) يشير إيف روبول (نشرة آرليا) إلى أنّ البيتَين يستعيدان، بتهكّم، عنصراً شائعاً في روايات القرن التّاسع عشر: مومس جالسة على ركبتَي أحد الموسرين تتذوّق شراباً أجنبيّاً أو غرائبيّاً.

(٢) تلميح ممكن إلى كارمن، بطلة ميريميه Mérimée المعروفة، وبصورة إجماليّة إلى ولع الغانيات بتدخين "السّيجار" (لفافة التبغ).

(٣) جَمع "مَرْيَميّة"، وهي تمثال صغير يصوّر مريم العذراء. يقصد أنّ جان ماري، إذا كانت لم تمارس الدّعارة كما في عالَم الأرستقراطيّين، فهي كذلك لم تمضِ وقتها في الرّكوع عندَ أقدام التماثيل الدينيّة، في ترف الكنائس وزيَنها المذهّبة.

(٤) هنا يقطع رامبو سلسلة أسئلته، ويقول إنّ هاتين اليدَين يسيل فيهما بالأحرى دم أسوَد ثقيل قادر على القتل شأنه شأن عصارة الباذنجانيّات (نباتات سامّة). ويذكّر ستينمتز بأنّ اسم هذا النّبات (belladones) يعني في الإيطاليّة لدى تفسيخه: "السيّدة الجميلة" (bella dona). دلالة تعمل في البيت نفسه.

تطنُّ زرقتُها الفجريّة؟
أهُما يَدانِ للسّمِّ مُنقيّتان[١]؟

أيُّ حلمٍ أمسكَ يا تُرى بهما
في غريبِ الإيماءات[٢]؟
حلمٌ عجيبٌ بالآسيَوات،
بجبالِ صهيونَ والكنغارات[٣]؟

- هاتانِ اليَدان ما باعَتا البرتقال،
وعلى أقدام الآلهةِ ما اسْمَرتّا:
هاتانِ اليَدانِ لم تَغسلا حضائنَ
أطفالٍ ثُقَلاءَ بلا عيون[٤].

ليستا يَدَي بائعةِ هوى[٥]،
ولا عاملةٍ بجَبينها الغليظ

---

(١) هذا السّمّ هو العقار المهلوِس. وطالما رمز رامبو إلى الأفيون والمخدّرات بالسّمّ.

(٢) إستخدم رامبو هنا كلمة طبيّة: perdiculation، وهي، بحسب قاموس ليتريه: "تمطيط تلقائيّ للذّراعَين مع إرجاع الرّأس والجذع إلى الوراء". هي حركة ناتجة هنا عن تناول العقار المهلوِس.

(٣) آسيَوات جمع آسيا. وكتبَ رامبو: Khenghavar والأرجح أنّه يقصد المدينة الفارسيّة كنغاوَر Kengawer. وفي جبال صهيون إشارة إلى فلسطين. يقصد أنّ جان ماري تتطلّع إلى الشّرق بدلَ الانحباس في متاريس الغرب التي يمقتها رامبو.

(٤) لا تنحدر امرأة الكومونة من فئة المتعبّدات ولا من فصيلة البائعات المتجوّلات والخادمات، بل يقوم شرطها على التحرّر من جميع الأشغال المهينة التي تهمّشها.

(٥) إستخدمَ تعبير "بنت عمّ cousine"، ويرى الشرّاح (أ. هاكيت A. Hackett مثلاً، يذكره كلّ من برونيل وستينمتز) أنّه يستهدف معناه العاميّ (بائعة هوى).

الذي تُحرقهُ، في الغابات الملأى بعفونةِ المعامل،
شمسٌ بالقطران ثمِلة[1].

هُما مِن أيدي مَن يَحنينَ ظهورهنّ،
يَدانِ لا تأْلمان أبداً،
أكثرُ مَحْقاً من المكائن،
وإنّهُما لأقوى مِن حصان!

جِسمهُما الدّائم الحِراك
كالأتّون والمهتزّ أبداً،
إنّما يُنشد المارسييز[2]
لا صلواتِ الاسترحام.

لسوفَ تعصرانِ، يا نساءَ رديئاتٍ، أعناقكنّ
وتَهرسانِ، يا نساءَ النُّبلاءِ، أياديكنّ،
أياديكنّ المجلَّلة بالعار
والملأى بالمساحيقِ البِيضِ والحُمر.

ألَقُ هاتينِ اليَدين العاشقتَين

---

(١) على النّحو ذاته، تتحرّر امرأة الكومونة من وضعيّة العاملة المُستَرَقّة.
(٢) صاحبة هاتين اليدين هي إذَن مقاتلة لا تتعب. وبدلَ الصّلوات أو التّراتيل الكنسيّة، تغنّي هيَ المارسييز، الذي كان نشيد الشّعب والثورة (وبهذه الصّفة منعته الامبراطوريّة الثّانية) قبل أن يصبح نشيد فرنسا الوطنيّ.

يَخلبُ عقولَ الحِملان![1]
في قَصَباتهما المُثيرة تُودِع
الشّمسُ العظيمةُ يواقيت!

سحنةٌ عموميّةٌ تمنحهما
سُمرةً كنُهودِ أمس[2]؛
قَفا هاتينِ اليدين هو المَحلّ
الذي قَبّلَهُ كلُّ متمرّدٍ أشمّ!

لقد شَحبَتا، رائعتَين،
في الشّمسِ العظيمةِ المُفعَمةِ حُبّاً،
على برونزِ الرشّاشات
عبرَ باريسَ المنتفضة!

يا يدَينِ مقدّستَين، يا يدَين ترتجفُ لضَمِّهما
شفاهُنا التي لا تفيقُ من سُكْرِها أبداً،
على معصمَيكما تصرَخُ أحياناً
سلاسلُ جليّةُ الزَّرَد[3]!

---

(١) يرى روبول (نشرة آرليا) في هذا البيت تهكّماً من القاموس الكنسيّ الذي يرى في الإنسان حمَلاً، وفي القسّ راعياً له. ويرى فيه برونيل إشارة إلى أنّ جَمال يدَي جان-ماري يخلب ألباب الحشود الهائمة كالقطعان، أي عامّة النّاس.

(٢) يشير الشرّاح إلى عدم وضوح ما يقصده رامبو بـ "نهود أمس" أو "نهود الماضي" هذه. أمّا عن "السّحنة العموميّة" فراجع الحاشية التّمهيديّة لهذه القصيدة.

(٣) إشارة إلى عمليات التّرحيل التي تعرّضت لها النّساء الثّائرات مصفّداتٍ بعدَما سُحقت الكومونة.

ويا لَها انتفاضةً عجيبة
لكياننا عندما يُريدونَ، أحياناً،
نزعَ سُمْرتِكما[1]، يا يدَي ملاكٍ،
بإدماء أصابِعكما!

(١) أي تغطية سمرة اليدَين الموصوفتين بالدّم، عبر التّعذيب، وهو ما يتضّح بجلاء في البيت الأخير.

الأَخوات المُحسِنات(*)

الفتى الأسمرُ، الألِقُ العينينِ، ذو الجسدِ الفاتن،
إبنُ عشرينَ سنةً، ذلكَ الذي يَنبغي أنْ يسيرَ في العُري،
والذي كانَ سَيَعبدُه في فارسَ تحتَ أشعّةِ القمر
ماردٌ(١) مجهولٌ يُزنّرُ النُّحاسُ جَبينَه،

[الفتى] العاصفُ، بِلطافاته البَتول
والسّوداءِ، المزهوُّ بأولى مُعانداتِه،

(*) من القصائد الموجودة بخطّ ڤرلين وحده. يورد إيرنست دولائيه أنّ ڤرلين تلقّاها من رامبو في أيلول/ سبتمبر ١٨٧١. وفي رسالة إلى پول دميني مؤرّخة في ١٧ نيسان/ أبريل من العام نفسه (وكان هذا الأخير قد تزوّج منذ فترة)، كتبَ رامبو: "ثمّة بؤساء لن يعثروا على الأخت الرّؤوم أبداً، امرأةً كانتْ أو فكرة". هي إذَن الأخت المُحسِنة، الأنثى الشقيقة للرّوح، التي نلاقي تلميحات عديدة إليها في نصوص رامبو، بما فيها "إشراقات"، والتي يؤكّد هو شبه الاستحالة في العثور عليها، لقسوة المرأة أو لهشاشتها (هشاشة متموقِعة، كما سنرى، في تاريخ)، ويقدّم بدائل عديدة لها يعرّيها هي أيضاً تباعاً، وصولاً إلى الموت. كما أنّ مفردة "الإحسان" أو "الرّأفة" تتخذ في عمل رامبو كلّه أهميّة بالغة سينتبه القارئ إليها. ومع أنّ القصيدة تتحدّث عن أختين (يرى فيهما بعض الشّراح عمّات إيزامبار، أستاذ رامبو، اللاّئي استقبلنَ الصبيّ الشّاعر في إحدى هروباته من منزل العائلة واعتَنينَ به)، فقد صغنا العنوان بالجمع على التّعميم.

(١) يذكّر ستينمتز بأنّ هذه هي المرّة الأولى التي تظهر فيها، في عمل الشّاعر، المفردة génie (مارد أو جنّيّ أو عبقريّ، حسبَ السّياق). يفكّر رامبو هنا بعارف من نمط شرقيّ، ذي علاقة بالتّنجيم (وربّما جاءت من هنا صورة النّحاس)، ممّا يجعل الخطاب ينزلق إلى المعنى الآخر للكلمة "génie": "عارف" أو "عبقريّ". ويرى برونيل في البيت استحضاراً ممكناً لأحد شخوص "ألف ليلة وليلة". المهمّ هو أنّ الشّاعر يفكّر بأجواء شرقيّة ما كان جَمال الفتى الموصوف هنا سيتعرّض فيها لعدم الاكتراث.

كمثْلِ بِحارٍ فتيّةٍ[١] أو دموعِ لَيالٍ صيفيّة
تَتدحرجُ على فُرُشٍ من ألماس؛

في صميمِ قلبهِ السّاخطِ بشدّة
يقشعرُ أمامَ قُبحِ هذا العالَم
وممتلئاً بالجُرحِ العميق الأزليّ،
يروحُ يصبو إلى أُختهِ المُحسِنة.

لكنّكِ، أيّتها المرأةُ، يا كذْسَةَ أحشاءٍ، ويا رأفةً طيّبة،
لستِ أبداً الأختَ المُحِسنةَ، أبداً
لا نظرتُكِ السّوداءُ ولا بطنُكِ الذي يرقدُ فيهِ ظلٌّ أصهَب،
لا أصابعُكِ الرّشيقةُ ولا نهداكِ هذانِ في نحتِهما الرّائع.

أيّتها العمياءُ غيرُ المُستيقظةِ[٢] ببؤبؤيكِ المَديدَين،
ما عناقاتنا لكِ سوى سؤال:
أنتِ مَن بِنا تعْلقينَ، مزدانةً بحلمتَين،
ونحنُ مَن نُهَدهدُكِ، **عذاباً** ساحراً خطيراً[٣].

---

(١) يَلمح ستينمتز هنا لعباً على الجناس بين "jeunes mers" (بحار فتيّة) و "jeunes mères" (أمّهات فتيّات)، يدعمه ذكر الدّموع في هذا البيت والمجوهرات في البيت التّالي.

(٢) تلميح إلى الشّرط التّاريخيّ للمرأة يذكّر بقول رامبو في "رسالة الرّائي الثّانية": "عندما ينتهي استعبادُ المرأة غير المتناهي، وعندما تحيا هي من أجل ذاتها وبذاتها، ويكون الرّجل - هو الشّنيع حتّى هذه اللحظة- قد وَهبها انطلاقتها، فستغدو شاعرةً هي أيضاً! وستعثر على المجهول!".

(٣) يلفت برونيل إلى قلب رامبو للمنظور في هذا المقطع. فهذه التي تحمل الرّجال، في الحبَل وبعده، وتهدهدهم، تصبح هي المحمولة من قِبلهم، والمهدهدَة، وتصير هي نفسها مادّة العذاب أو مناسبته. وقد استخدم للعذاب المفردة Passion، وهي نفسها التي تسمّي مأساة المسيح وآلامه أثناء الصّلب.

أحقادُكِ، ارتخاءاتُكِ الجامدةُ، تقصيراتُك،
والفظاظاتُ المُتكبَّدةُ بالأمسِ[1]، كلُّ شيء
تَرديِّنَه لنا، أنتِ يا مَن أنتِ **اللّيلُ**، ولكنْ بلا سوءِ نيّة
كمثْلِ فائضٍ من الدّمِ ينسكبُ في كلِّ شهر[2].

- عندما[3] تُفزعهُ الأنثى، التي كانَ قد حَمَلَها لِلَحظة،
تأتي **ربّةُ الإلهام** الخضراءُ **والعدالةُ** اللاّهبة[4]
كمثْلِ حبٍّ، دعوةٍ إلى الحياةِ، أغنيةٍ للعمل،
لتمزّقاهُ باستحواذِهما المَهيبِ[5] إرَباً.

فإذا ما أضناهُ كلُّ ذلكَ البَهاءُ وكلُّ ذلكَ السّكون،
وهجَرتْه **الأختانِ** الصّارمتانِ[6]، تأوّهَ برقّة

---

(١) التّهميش الذي تعرّضت له المرأة عبرَ التّاريخ.

(٢) إشارة إلى طمث المرأة، فكرة متواترة في عمل رامبو، وسبقَ أن شبّه الأرض بالمرأة بما هي فيض من الدّم (أنظر «الشّمس والجسد»).

(٣) يستعيد خطابه الذي بدأ به، وكانت المقاطع الثّلاثة السّابقة بمثابة إرجاء له.

(٤) رأى بعض الشرّاح في «ربّة الإلهام الخضراء» إشارة إلى الطّبيعة، ولكنّ رامبو سيذكرها كأخت جديدة في البيت الثّاني والثّلاثين. ويفكّر أنطوان آدم بتلميح إلى شراب الأفسنتين أو الأبسنت المُسكِر، الذي يُلقّب بـ «الشّراب الأخضر»: فكرة يراها ستينمتز مُغالية. ويعتقد برونيل أنّ في التّسمية إشارة إلى «شِعر الرّبيع والرّجاء» الذي يتحدّث عنه رامبو في رسالة إلى دميني مؤرّخة في ٢٤ نوّار/ مايو ١٨٧٠. أمّا «العدالة اللاّهبة» فلعلّها تُحيل إلى الفعل الثوريّ، لأنّ رامبو لم يكن يؤمن بالعدالة السّائدة. هاتان هما أختا الإحسان اللتان يلتفت إليهما الشابّ بعدما تخيّبه المرأة.

(٥) تجد صفة «المَهيب» تفسيرها في كون هاتين المَشغلتين تتشلانه من تداني شرطه. أمّا الفعل «تمزّقانه» فيشير إلى ما تتطلّبانه من عمل دؤوب وما تكبّدانه إيّاه من عذابات.

(٦) عندما تخذله الأختان السّابقتان (ربّة الإلهام والعدالة)، يتّجه إلى أختٍ ثالثة هي المعرفة (كتبَ حرفيّاً: «العِلم»، وهو في الفرنسيّة مؤنّث، فاخترنا «المعرفة» لضرورة التأنيث لمناخ القصيدة). ويرى أنطوان آدم أنّه يختار بالذّات علوم الطّبيعة، وهنا يجد تفسيره التفاته في البيت التّالي إلى الطّبيعة المُزهرة، التي قد تشكّل أيضاً مسرح دراسته.

في إثرِ المعرفةِ ذاتِ الذّراعَين الطّاعِمتَين،
حاملاً إلى الطّبيعةِ المُزهرةِ جبينَه المدمّى[1].

لكنَّ الخيمياءَ السّوداءَ[2] والدّرسَ المقدَّس
يُنفّرانِ الكائنَ الجريحَ، العارفَ المُظلمَ الكبرياء[3]؛
فَيُحِسُّ بعزلاتٍ رهيبةٍ وهيَ تزحفُ صوبَه.
آنئذٍ، وهوَ ما يزالُ دائمَ الجَمالِ، ومن دونِ أنْ يُقرِفه التّابوت،

عليهِ أن يؤمنَ بالنّهاياتِ الرّحبةِ، **بالأحلامِ**،
و**النّزهاتِ** الممتدّةِ في ليالي **الحقيقة**،
وأنْ يُناديَكِ في روحهِ وأعضائهِ الواهنة،
أيّتُها المنيّةُ الغامضةُ، أيّتها الأُختُ المُحسنة[4].

حزيران/ يونيو ١٨٧١

---

(١) أي، حسبَ برونيل، المدمّى مثلَ جبينِ يسوع.

(٢) قد يكون رامبو استخدمَ هذا التّعبير على المجاز لتسمية التّخمينات العلميّة، وقد يكون، كما يفترض إيف بونفوا Yves Bonnefoy في كتابه "رامبو بقلمه" *Rimbaud par lui-même* قد قرأ في تلك الفترة الكثير من كتب الخيمياء. نذكّر بأنّ الخيمياء، وبالذّات "خيمياء الكلمة"، هي بالنسبة إلى رامبو مشروعه في تحويل العالم بالكلمات واجتراح التّناغم الجديد. والبيت الذي نحن أمامه يدلّ، بين شواهد أخرى، على أنّه لم يحمل الخيمياء القديمة ودراسات السّحر على محمل الجدّ قطّ.

(٣) في "رسالة الرّائي الثّانية"، ينعت رامبو شاعر المستقبل (أي الذي يريد هو أن يكونه) بـ "العارف الأعظم"، كما يصف نفسه في "طفولة" (IV- "إشراقات") بـ "العارف". ويرى ستينمتز في الصّورة مسحة فاوستيّة (نسبة إلى فاوست، بطل غوته الشّيطانيّ المعروف)، وقد تكون خلفيّة الصّورة، بالعكس، شرقيّة.

(٤) ينتهي، حسبَ ستينمتز، إلى النّتيجة نفسها التي انتهى إليها بودلير في قصيدته "السّفَر Le Voyage"، حيث كتبَ: "أيّها الموتُ، أيّها الرّبانُ العريقُ، أزِفَ الموعدُ، فلنرفعِ المرساة". وقد استخدمنا مفردة "المنيّة" للموت لتظلّ الصّياغة محصورة بضمائر وأسماء مؤنّثة يستدعيها السّياق.

حروف العلّة(*)

A سوداءُ[1] بيضاءُ، I احمراءُ، U خضراءُ، O زرقاءُ: يا حروفَ علّة
سأقولُ ذاتَ يومٍ ولاداتكِ الكامنة[2]:
A هي البطنُ الأسوَدُ لذُباباتٍ[3] ألِقة
تطنُّ حولِ نتاناتٍ فظيعة،

(*) تَبارى الشرّاح والنقّاد ومؤرّخو الأدب في تفسير هذه السّونيتة. بعضهم يفكّر بدرجات لونيّة أو دلالات رمزيّة معطاة للحروف في مذهب إخفائيّ أو باطنيّ لعلّ رامبو كان مطلّعاً عليه. والبعض الآخر يرى أنّ حروف العلّة هذه ترمز، حسبَ شكل كتابتها، بل حسبَ كتابته رامبو نفسه لها، إلى أعضاء معيّنة من جسد المرأة. فريق ثالث يرى أنّ رامبو يمنح الحروف صفاتٍ لونيّةً اعتباطيّة تمليها عليه ذائقته الشّخصيّة. ولقد ذهبتْ إحدى الباحثات إلى حدّ القول إنّ رامبو سمّى الحروف بمقتضى الألوان المرسومة هي بها في كتاب مدرسيّ في عروض الشّعر اللاّتينيّ درَسه الشّاعر في بداياته. ولكنْ إذا ما نحن سلّمنا باعتباطيّة اختيار ألوان الحروف، فهذا لا يحلّ مسألة الصّوَر الغامضة التي يهبها رامبو للحروف والتّداعيات التي تُحدِثها في نفسه. وربّما كان ينبغي الأخذ بمشورة ڤرلين، الذي كتب بصدد هذه القصيدة، في ١٨٨٨: "إنّ الجَمال الوهّاج لهذا العمل الرّائع ليعفيه في نظري من كلّ دقّة بلاغيّة أعتقد أنّ رامبو، بذكائه الحادّ، لم يكن ليعبأ بها قطّ".

(١) كتبناها بالأبجديّة اللاتينيّة لأنّ رامبو يتغنّى هنا بالحروف ككلّ شامل، بما فيه، بل ربّما خصوصاً، شكل كلٍّ منها، وكذلك لأنّ لبعضها أصواتاً لغويّة لا مقابلَ دقيقاً لها في العربيّة. وهنا محاكاة تقريبيّة لنطق كلّ منها: A: "آ"؛ E: "أو"؛ I: "إي"؛ U: "إيو"؛ O: "أو". كما أنّثنا الحروف تماشياً والعربيّة، وهي في الفرنسيّة مذكّرة.

(٢) يرى ستينمتز أنّ رامبو يعِد هنا بأنْ يقول ذات يوم "الولادات" الكامنة" لحروف العلّة، أي طاقاتها واحتياطيّها التحويليّ، فلا تقدّم السّونيتة الحاليّة سوى صورة أوّليّة لعلّها تتيح القول إنّ رامبو كان يفكّر بدراسة شعريّة ممكنة لأصل اللّغة.

(٣) في "فصل في الجحيم"، يتكلّم رامبو على "الذّبابة عاشقة زهرة لسان الثّور".

خلجانٌ من الظّلال؛ E نقاوةُ الأبخرةِ والخِيام،
رماحُ المَجالدِ الشّموسِ، مُلوكٌ بيضٌ[١]، ارتعاشاتُ خَيميّات[٢]؛
I أنسجةٌ أرجوانيّةٌ، دمٌ منفوثٌ، ضحكُ شفاهٍ جميلة
في الغضبِ أو السُّكْرِ التّائب؛

U دوائرُ، ارتجاجاتٌ إلهيّةٌ لبِحارٍ خُضر،
سلامُ المراعي الملأى بالحيواناتِ، سلامُ التّجاعيد
التي تَطبعها الخيمياءُ على الجباهِ المجتهدةِ العظيمة؛

O بوقٌ عملاقٌ[٣] مترعٌ بِصَريرٍ شائق،
سُكوناتٌ تعبرها عوالمُ وملائكة:
- O هيَ الأوميغا[٤]، شعاعُ عينَيه[٥] البنفسجيّ!

---

(١) أي، في نظر برونيل، ملوك متّشحون بالبياض، كما في الشّرق.
(٢) زهور لها شكل مظلّة.
(٣) يرى فيه ستينمتز، بدلالة النّعت المعطى له، إشارة إلى الصّور الذي يُنفخ فيه في يوم الحساب.
(٤) الأوميغا (حرف O طويل): الحرف الأخير في الأبجديّة اليونانيّة. به وبالحرف الأوّل (A "الألفا") يُكنّى للبداية والنّهاية. واللون البنفسجيّ الذي يهبه رامبو هنا لهذا الحرف (بدلَ الأزرق في بداية القصيدة) هو الأخير في سلّم الألوان في قوس قزَح. هكذا يتضمّن ترتيب الحروف في القصيدة فكرة البداية والنّهاية، لكنْ هل يكفي هذا للاعتقاد بأنّه أراد أن يقبض فيها على مختصر لكليّة الكون، أو على ما يدعوه الفلاسفة "المُتَنَظَّم الكونيّ"؟
(٥) يمكن أن نقرأ "عينيه" أو "عينيها"، ولكنّ كتابة رامبو للكلمة بالحرف الكبير أو حرف التّاج تعني في نظر ستينمتز أنّهما تحيلان إلى عينَي اللّه. وإذا ما أضفنا اللّون البنفسجيّ المعطى للأوميغا (آخِر الحروف؛ أنظر الحاشية السّابقة)، فقد يمكن القول إنّ رامبو يجمع بهذا الحرف مشهداً قياميّاً.

بكتِ النجمةُ ورديّة(*)

بَكتِ النّجمةُ ورديّةً[1] في صميم أُذُنَيك،
وتَدحرجتِ اللاّنهايةُ بيضاءَ من عُنقكِ إلى ردفَيك
وتلألأَ البحرُ أصهبَ عندَ حلمتَيكِ الحَمراوَين
ونزفَ الرّجلُ أسودَ عندَ خاصرتكِ المَهيبة.

(*) قصيدة أخرى لابتكار جسد، جسد امرأة يحيل أعضاءه إلى ألوان، ممّا يقرّب هذه القصيدة من "حروف العلّة".

(١) كتبَ باقتضاب: " L'étoile a pleuré rose "، ويفهمها البعض على التّمييز: "بكتِ النجمّة ورديّاً"، ويترجمونها على نحوِ "ذرفتِ النّجمة دموعاً ورديّة". صغنا نحن على الحال لأنّ المقطوعة بكاملها تستند، كما يلاحظ القارئ، على صيغة الحال (ورديّة، بيضاء، أصهب، أسوَد)، وتستمدّ قوّتها من اقتضابها، وإلاّ فيجب ترجمة جميع الأبيات ترجمة تأويليّة أو شرحيّة، وهذا ممّا يُفسدها في اعتقادنا.

[الرّجل العادل][*]

(*) لم يصلنا من أبيات هذه القصيدة، غير الحاملة بالأصل لعنوانٍ، سوى خمسةٍ وخمسين، في حين يشير فُرلين إلى خمسة وسبعين بيتاً. وفي النّسخة المخطوطة المودعة في المكتبة الوطنيّة بباريس، تنقص بالفعل صفحة سادسة ربّما كانت تشغلها الأبيات المفقودة. هي رؤية ليليّة يظهر فيها الرّجل العادِل (هذا الذي يحسب نفسه عادلاً)، ويتلقّى هجاء رامبو وسخريته. سخرية لا غموض فيها، فهي تُحيل في نظر الغالبيّة الأعمّ من الشّرّاح (وكان أوّلهم في تأسيس هذه القراءة إيف روبول Yves Reboul، الذي نكثّف هنا حاشيته في نشرة آرليا) إلى عالَم ڤيكتور هوغو. فالقصيدة في نظرهم تستهدفه وتستهدف، من خلاله، كلّ شاعرٍ "متصالِح". ذلك أنّ هوغو، داعية التقدّم والمدنيّة، خيّب ظنّ رامبو (الذي يضطلع في القصيدة بدور الملعون) بموقفه من كومونة باريس. معروف أنّ هوغو كان جمهوريّ الهوى، ولقد عاش في المنفى سنين عديدة بسبب هواه هذا. وعندما قامت الجمهوريّة الفرنسيّة من جديد بعد هزيمة الإمبراطور نابليون الثّالث أمام الألمان، عُيّنَ هوغو وزيراً والتحق بالحكومة الجديدة التي انتقلتْ إلى مدينة بوردو قبل أن تحطّ رحالها في ڤرساي قرب باريس لتتلافى الاضطرابات التي أحدثتها الانتفاضيّة الشعبيّة تحت لواء الكومونة. كان يدعو إلى المصالحة بين الجمهوريّين (الڤرساويّين) وثوّار الكومونة بالرّغم من تغلّب المحافظين على الحكومة الجمهوريّة وتواطؤهم مع المحتلّ البروسيّ. وعندما سُحِقتْ الكومونة، هاجرَ هوغو صحبةَ عائلته ببالغ الحذر إلى بروكسيل، ورفضَ أن يدلي برأيه بالأحداث. كانت فكرته المعروفة هي أنّ على المرء أن يظلّ "عادلاً" لينال لاحقاً عفوَ جميع الأطراف (كتبَ حرْفيّاً: "كنْ عادِلاً تخدمِ الجمهوريّة"). ثمّ ما إن انتهت الحرب الأهليّة بسحق الكومونة حتّى عرضَ إيواء الثّوار الهاربين في منزله، وطردتْه الحكومة البلجيكيّة بسبب من ذلك، فانتقل إلى اللّوكسمبورغ. هذه العقليّة التّسامحيّة وعدم الاكتراث بمشروع الكومونة الجذريّ هو ما يعيبه رامبو على هوغو، أضفْ إليه رومنطيقيّة هذا الأخير ونزعته التقويّة المفرطة بالرّغم من مناهضته للمؤسّسة الكنسيّة وسلك الكهنوت. ولعلّ پيار برونيل هو النّاقد الوحيد الذي ما برح يعتقد أنّ رامبو يستهدف في نقده السيّد المسيح (الذي تدعوه الأناجيل بالفعل "العادل"). ما يمنعنا ويمنع باقي شرّاح رامبو من الأخذ بهذا التأويل هو كثرة التفاصيل الماديّة أو الاحداث التي تلمّح إليها القصيدة والتي يمكن إرجاعها بسهولة إلى حياة هوغو نفسه ولا يمكن عزوها إلى المسيح. ثمّ إنّ رامبو يذكر المسيح مباشرةً في مقطع من القصيدة يوسّع فيه إدانته لتشمل "عادلين" عديدين، فلو كان المسيح هو الشّخصيّة المحوريّة للقصيدة لما سمّاه في هذا المقطع وحده. ينبغي أخيراً الإشارة إلى أنّ هوغو نفسه كان يُكثر من استخدام صفة "العادل"، والقسْم الاوّل من روايته الشّهيرة "البؤساء" يحمل عنوان "رجل عادل".

[الرّجلُ] **العادلُ** ظلَّ قائماً[١] على وَركيهِ القويَّتين:

كانَ شعاعٌ يُذهِّبُ مَنكِبَيهِ[٢] وأنا تغزوني

حبّاتٌ من العرَقِ: «أَتريدُ[٣] أن ترى سطوعَ النّيازكِ؟[٤]

أو تسمعَ واقفاً وشوشةَ المَحيض[٥]

في أسرابِ النّجومِ وكواكبِ المَجرّة؟

«جبينُكَ تترصّدهُ مَهازلُ ليليّة[٦]»،

أيّها **العادلُ**! ينبغي أن تحوزَ سقفاً. امضِ لتُصلّي،

---

(١) يصوّر "الرّجلَ العادل" وهو يزوره في كابوس، ويصفه في الوضعيّة الأثيرة لدى هوغو، واقفاً مرفوع الجبين إلى السّماء في لحظة تأمّل.

(٢) يُذكّر إيف روبول (نشرة آرليا) بأنّ هوغو نفسه، وفي أكثر من موضع، يصف العارف محاطاً بهالة ذهبيّة.

(٣) الكلام الموضوع بين هلالين مزدوجين، في هذا المقطع وعلى امتداد المقاطع السّتة التالية له، هو كلام الملعون المتكلّم في القصيدة، يوجهّه للرّجل "العادل".

(٤) في هذا المقطع كلّه، يسخر رامبو من شعريّة هوغو الكونيّة، السّائدة خصوصاً في شعره المكتوب في المنفى، نراه فيه دائماً وهو يتأمّل الكون عاريَ الرّأس، من على ذروة كثيب. كتب في ديوانه "التأمّلات *Les Contemplations*" مثلاً: "يا لهذه الكريّاتِ الممسوخةِ التي هيَ أكوان!". ويرى ستيف مورفي Steve Murphy في استحضار الكواكب هذا تلميحاً متهكّماً إلى القنابل التي تلقّتها باريس أثناء الكومونة: بدلَ أن يعاينَ القنابل، يفضّل شاعر مثْل هوغو معاينة الكون.

(٥) إستخدمَ المفردة " fleurs "، وقد وجد لها الشرّاح معنى طبيّاً يزكّيه قاموس "ليتريه": "طمث المرأة"، فكأنّ رامبو يدعو "مهجوّه"، ساخراً، إلى تأمّل "حيض الكواكب". ومرّةً أخرى يرى مورفي في "أسراب النّجوم وكواكب المجرّة" في البيت التّالي تذكيراً بالقذائف الماطرة على باريس، ممّا يعني أنّ القراءة تمضي على مستويَين، المستوى الظّاهر أو السّطحيّ: التّعريض بنزعة هوغو التأمليّة الكونيّة، ومستوى باطن أو عميق: التذكير بقصف باريس.

(٦) هذه "المهازل اللّيليّة" تشير في نظر إيف روبول إلى المشهد الكونيّ اللّيليّ الذي يشكّل تأمّله، كما أسلفنا في القول، ولع هوغو. وفي نظر ستيف مورفي إنّما تُحيل إلى قيام بعض أعضاء كومونة باريس المنفيّين المستائين من سلوك هوغو برشق بيته في بروكسيل بالحجارة ليلاً، وهو حادث أسبغ عليه هوغو أو أفراد أسْرته طابعاً مأساويّاً مبالَغاً به.

مدسوسَ الفمِ في غطائكَ المُسامَحِ[١] بِحَنان؛
وإذا ما جاءَ يطرقُ بابَ بيتِكَ أحدُ الضّالين[٢]،
فلْتَقُلْ له: «يا أخي، أنا كسيحٌ!، إليكَ عنّي».

واقفاً بقيَ الرّجل العادلُ في الفزَعِ المُزرقّ
للحشائشِ في أعقابِ الشّمسِ الميتة[٣]:
«أوَ تعرضُ للبيعِ رُكبيّاتِك[٤]،
أيها الشّيخُ؟ الحاجُّ الفذُّ! يا مغنّي آرمور![٥]

---

(١) نعت غريب للغطاء، الأرجح أنّه ينطبق على سبيل الكناية وبصورة متهكّمة على النّائم المتدثّر به، كأنْ يكون هوغو وهبَ نفسه الغفران ونامَ مرتاح الضّمير، أو، كما يرى مورفي، بمعنى أنّ هوغو اشترى استقبال البلجيكيّين له بثمن صمته. وبالفعل، فما إن أعلن هوغو عن استعداده لإيواء ثوّار الكومونة الهاربين في بيته في بروكسيل، حتّى قامت السلطات البلجيكيّة بنفيه، في ٣٠ نوّار/ مايو ١٨٧١، إلى اللّوكمسبورغ.

(٢) "الضالّون" (بمعنى "الشّياه الضالّة") هو النعت الذي كان الجمهوريّون المعتدلون، وبينهم هوغو نفسه، يطلقونه على ثوّار الكومونة. واستناداً إلى ادّعاء هوغو أنّه فتحَ أبواب بيته في بروكسيل للهاربين، يتخيّل رامبو هنا واحداً منهم وهو يطرق باب بيت الشّاعر.

(٣) أي الشّمس الغاربة، وهو الوقت الذي يظهر فيه الطّيف للملعون المتكلّم في القصيدة. إلاّ أنّ مورفي يرى في الصّورة تلميحاً إلى زوال شمس الكومونة وما كانت تعد به الفرنسيّين من عدالة.

(٤) ينسب إلى هوغو، على سبيل التكهّم، رُكَبيّات (قِطع من الجِلد تُستخدَم لوقاية الرّكبتين)، كهذه التي كان الأب فوشلفون، في رواية هوغو "البؤساء"، يرتديها لحماية ركبتَيه من أثر الرّكوع. كان هوغو بالفعل كثير الصّلاة، كما كان ينصح الفُرَقاء بالكفّ عن القتال، وكتبَ بهذا الصّدد: "في طلبِ الغُفران، سأتلفُ [من كثرة الرّكوع] ركبَتيّ".

(٥) آرمور Armor هي مقاطعة البروتاني الفرنسيّة، ينسب رامبو إليها هوغو لأنّ هذا الأخير، بباعث من ميوله الجمهوريّة، نُفيَ لفترة إلى غيرنيزي Guernesey، الواقعة على "المانش"، والتّابعة الآن إلى بريطانيا، والتي كانت قديماً تُعدّ ضمن منطقة البروتانيّ. ولا شكّ أنّ صفة "مغنّي آرمور" يصعب تصّور انطباقها على السيّد المسيح.

أيّها الباكي في بُستانِ الزّيتون![1] يا يداً ترتدي قُفّازَ الرّأفة!

«أنتَ يا لحيةَ العائلةِ ويا قبضةَ المدينة[2]،
أيّها المؤمنُ الوديعُ جدّاً، القلبُ السّاقط
في جُرْنِ القدّاس، يا مَهابةً ويا فضيلةً، يا عَمىً ويا مَحبّة،
عادلٌ أنتَ! أكثرُ حُمقاً وتنفيراً من كلبةِ صيد![3]
إنّما أنا من يُعاني ومَن تمرَّد!

«إنّني لَيَلويني بكاءً ويُضحكني
أملُكَ الذّائعُ الصّيتِ بالغفران، أيّها الغبيّ!
أنا ملعونٌ، كما تعلمُ!، ثمِلٌ، مجنونٌ، وشاحِب،
كلُّ ما تريدُ! لكنِ اذهبْ لتنامَ، ألا اذهَبْ،
أيّها **العادلُ**! لا أريدُ لدماغكَ الخدِر شيئاً.

«إنّكَ أنتَ **العادلُ**، أخيراً، **العادلُ**! وهذا يكفي!
صحيحٌ أنَّ حنانَكَ وعقلَكَ الصّاحيَين

(١) صفة السيّد المسيح، على أثر تضرّعه لله في بستان الزّيتون، يشبّه به هوغو ساخراً من نزعته التقويّة المُغالية.

(٢) اللّحية ترمز إلى الأب، والقبضة إلى الحامي. يرى روبول في البيت سخرية من هوغو الذي كان يعرّف نفسه بأنّه "ممثّل الشّعب وخادم الصّغار". ويرى ستينمتز هنا لعباً على الكلام، فوراء المفردة "barbe" ("لحية") يمكن أن نقرأ "barde" ("مُغَنٍّ"). هو إذَن "أبو العائلة ومُغنّيها".

(٣) يُطلَق هذا التعبير أيضاً على النساء الشّبقات، وفي البيت ٤٩ سيذكر رامبو "الكلبة بعد هجمة الكلاب الفتيّة المتخايلة"، وفي هذه الصّورة لمسة جنسيّة واضحة.

يَتشمّمانِ في اللّيلِ مثلَ الحوتيّات![1]
وأنّكَ تتسبّبُ بنفيِكَ[2] وتُدبّجُ مراثي
لمناقيرَ دميمةٍ مهشَّمة[3]!

«أنتَ عينُ اللّهِ![4] الرّجلُ البالغُ الخَرَع! في حينِ تدوس
بواطنُ أقدامِ الآلهةِ الباردةُ على عنقي،
خَرِعٌ أنتَ! يا لَجبينكَ المأهولِ ببيوضِ القمْل![5]
وأنتمْ يا أشباهَ سقراطَ ويسوعَ، أيّها **القديّسونَ والعادلونَ**[6]، ألا يا للقرَف!
وقِّروا **الملعونَ الأعظمَ** الدّاميةَ لياليه!»

بهذا صرختُ ملءَ المعمورةِ، وكانَ اللّيل
يأهلُ في حُمّايَ السّمواتِ هادئاً وأبيض.

---

(١) يفكّر مورفي هنا بخراطيم الماء التي تنفثها الدّلافين عالياً، وهو تصوير ساخر لتباكيات هوغو.

(٢) يقصد أنّ هوغو نفى نفسه بنفسه هذه المرّة على سبيل الدّعاية الشّخصيّة.

(٣) يُدعى بعض مقابض أبواب البيوت بالفرنسيّة: "becs de canne" أو "becs de cane" (مناقير البطّ). يرى روبول (نشرة آرليا) أنّ رامبو يُرجع التّسمية إلى معناها الحرْفيّ ويوظّف الصّورة المضحكة لمناقير مهشّمة، ملمّحاً إلى مقابض أبواب بيت هوغو في بروكسيل. فقد زعمَ أفراد من أسْرة هذا الأخير أنّ بعض ثوّار الكومونة الهاربين جاؤوا مرّةً في الليل وحاولوا قسر أبواب بيته. ويشير مورفي إلى أنّ السّخرية تجد مرّة أخرى مجال انعقادها في الأهميّة التي يمحضها هوغو، ضمن نرجسيّته "العمياء"، إلى مغالق بيته المكسّرة في حين تعرّضت باريس قبل أيّام إلى عمليّات قصف أليمة.

(٤) يقصد العَين التي تراقب البشر وتحكم عليهم، صفة من يتنطّح للاضطلاع بدور الرّجل العادل.

(٥) لمّا كان الجبين يكنّي إلى ما يكمن تحته (الأفكار)، فإنّ فكر هوغو نفسه يكون هنا، حسبَ برونيل، محشوّاً ببيوض القمل، أي ملوّثاً ولا معنى له.

(٦) يجعل هوغو يتماهى لا معَ يسوع وحده، بل مع جميع العادِلين الذين يرى هو أنّهم لقّنوا الإنسان الانحناء، وعلى وجه الخصوص سقراط، ممثّل الأخلاقيّة العلمانيّة، والذي سيُشكّل مثال الأخلاق الرّسميّة للجمهوريّة الفرنسيّة الثّالثة. ولعلّ سقراط مستهدَف هنا لأنّه فضّل الموت على أن يهرب (وكان ذلك متاحاً له) لأنّه كان يرى في الهرب خرقاً للقانون.

رفعتُ جبيني: فإذا بالشَّبَحِ ولّى،
حاملاً معه سخريةَ شفتيَّ، المريرة...
يا رياحَ اللّيلِ، تعالي إلى الملعونِ! كلِّميه!

هذا فيما كان النّظامُ[١]، ذلكَ السّاهرُ الأزليّ،
الصّامتُ تحتَ أعمدةِ اللاّزوَردِ[٢]، القاذفُ بِجميعِ النّيازك
وعُقَدِ الكونِ[٣] في تَلاطمٍ شاسعٍ بلا كارثة،
يُجذّفُ في السّمواتِ المؤتلقة،
ومن جرّافتهِ المشتعلةِ يُفلِتُ النّجوم!

آه! فَليمضِ هوَ[٤]، مُزَنّرَ العنُقِ برباطِ العار،
مُجترّاً إلى الأبدِ برَمي وشديدَ العذوبة

(١) هو النّظام الكونيّ، الذي كان هوغو يعمل على تصويره في شعره بالشّاكلة التي يسخر منها رامبو. ولأنّ السّياق يتعلّق بالموقف من الكومونة، فلعلّ رامبو يلمّح أيضاً إلى أنّ هوغو قد التزمَ جانبَ النّظام السّياسيّ. في هذه الأبيات يصوّر رامبو اللّه حارساً للنظام الكونيّ، ويُذكّر مورفي بأبيات لهوغو، من قصيدته "ملء السّماء Plein Ciel"، يمكن أن تكون مدّتْ رامبو بسخريته هذه. تقول الأبيات: "من غور المَهاوي الغُفْلِ يجتذبُ اللّيل / شبكته التي يسطع فيها المرّيخ وتأتلق الزّهرة / وفيما تدقّ السّاعات تكبر / هذه الشّبكة وترقى وتملأ سماءَ الأماسي / وفي زرَدها المعتمِ وخيوطها السُّود / ترتعش الكواكب".

(٢) "أعمدة اللاّزورد" تعبير تقليديّ لتسمية السّماء. إلاّ أنّ المقطع كلّه مشبع بتلميحات ساخرة إلى الصّوَر النّيو-كلاسيكيّة والكونيّة السّائدة في شعر هوغو.

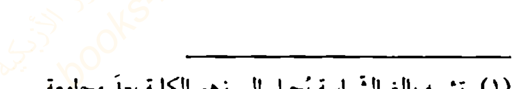
(٣) كان هوغو قد كتبَ في "ما يقوله فم الظّلال Ce que dit la bouche d'ombre": "إحسبِ العُقَدَ الظّلماء، عُقَدَ الكون".

(٤) في هذا المقطع والذي يليه شيء من الغموض مردّه إلى عدم مراجعة رامبو لقصيدته وكونها عُثِرَ عليها مبتورة. ثمّ إنّ هذين المقطعين مكتوبان في المخطوطة بسرعة واضحة ويبدوان وقد أضيفا إليها لاحقاً. وربّما لهذا السّبب عمدَ بعض النّاشرين إلى إيقاف القصيدة عند البيت الخامس والأربعين.

أشبهَ ما يكون بالسُّكْرِ على صفّ أسنانٍ نَخِرة؛
- وكمثْلِ الكلبةِ، بُعَيدَ هجمةِ الكلابِ الفتيّةِ المُتَخايلة،
تلحسُ خاصرتَها التي يتدلّى منها شلْوٌ ناتئ[١].

ولْيتحدّثْ عن الإحساناتِ القذِرةِ وعن التقدُّم ...[٢]
- إنّني لأمقتُ عينَي الصّينيِّ المكترشِ هذين[٣]،
ولْيُغَنِّ كالفتياتِ أو كمثْلِ زمرةِ أطفال
آيلينَ للموتِ، بُلهاءَ، رقيقينَ ولهمْ غناءٌ مفاجئ؛
أيّها **العادلونَ**، سنَخرأُ في بطونكم الخَزَفيّة![٤]

تمّوز/يوليو ١٨٧١



(١) تشبيه بالغ الشّراسة يُحيل إلى زهو الكلبة بعدَ مجامعة.

(٢) يشكّل هذا البيت إحدى حجج روبول في نفي أن يكون المستهدَف في القصيدة هو المسيح. فمن الصّعب أن تنسب ليسوع حماسة للتقدّم وهو موضوع حديث العهد. بينما كان هوغو يمزج بين نزعة إيمانيّة قريبة من التصّوف وعداءً للجهاز الدينيّ أو الإكليروس مصحوباً بدعاوى تقدّمية.

(٣) يرى روبول أنّ رامبو ربّما كان يسخر هنا، عبرَ هوغو، من جميع الشّعراء المبالغين في الجِّدّ، أشبه ما يكونون بمثقّفي البلاط الصّينيّين المكترشين، في جلساتهم التأمليّة السّرمديّة الكاملة الابتعاد عن الواقع. ويرى روبول وستينمتز أنّ عيني الصينيّ المكترش هما عينا هوغو نفسه كما تبدوان في بعض صوَره في سبعينيّات القرن التّاسع عشر، بأجفان مغبونة أو ملتحمة النّهايات كأجفان الآسيويّين الصّفر. وكمثل الدّمية الموسيقيّة المعروفة بـ "العلبة الصّينيّة"، يبدو المهجوّ هنا قادراً على أداء مختلف أنواع الأغاني، من الألحان العاطفيّة إلى الفرحة أو السّوداويّة.

(٤) يرى مورفي في استخدام حرف الجرّ "في" بدلَ الحرف "على"، وكذلك في فكرة "الخزَف" نفسها، ما يدلّ على أنّ رامبو يستثمر ثانيةً المرجع الصينيّ في المقطع، ويحوّل مهجوّه وأمثاله إلى تماثيل صينيّة يمكن فتحها واستخدامها أوعية لقضاء الحاجة كما جرى عليه الاستعمال في البيوت قديماً.

ما يُقالُ للشّاعرِ عن الأزهار(*)

- إلى السيّد تيودور دو بانفيل

-I-

هكذا، دائماً صوبَ اللاّزوَردِ المُظْلم،

الذي يرتجفُ فيه بحرُ الزّبرجَد،

ستَعملُ(١) في مَسانكَ الزّنابق،

(*) هذه القصيدة لا تُقرأ بدون حواشيها، وذلك بباعث من كثرة الإحالات فيها إلى أسماء وظواهر مخصوصة. أهداها رامبو إلى الشّاعر البرناسيّ تيودور دو بانفيل Théodore de Banville (بخصوص الشّعراء البرناسيّين، أنظرْ مقدّمة المترجم و"رسالة الرّائي الثّانية" وحواشيها). كان رامبو معجباً بهذا الشّاعر وقد كتب له رسائل عديدة. وقبلَ أن يرسل إليه هذه القصيدة كان قد أرسلَ له "الشّمس والجسد" وقصائد له أخرى. في هذه القصيدة-البيان، لا يسخر رامبو بالضّرورة من أسلوب بانفيل (وإنْ كان ينافسه هنا في ميدانه الخاصّ: الأبيات الموجزة والإيقاعات المتسارعة) بقدر ما ينتقد بتهكّم مجمل فنّ البرناسيّين الشعريّ وفلسفتهم الضّمنيّة. فنّ شعريّ وفلسفة كان هو قد هضَمهما في قصائده السّابقة وتجاوزَهما، ويريد الآنَ أن يُقلع عنهما نهائياً، مبحراً صوبَ المجهول الذي سيقوده إلى كتابة "فصل في الجحيم" و"إشراقات". من هنا أهميّة هذه القصيدة في ملفّه السّجاليّ-الشعريّ، وفي المراجعة النقديّة التي أجراها في "رسالتَي الرّائي"، وفي قصائده نفسها خصوصاً، للغة أسلافه ومعاصريه. ينحاز رامبو في بداية القصيدة إلى الموقف النّفعيّ أو الإنتاجيّ، به يضادّ اختيارات البرناسيّين ونظريّة "الفنّ للفنّ" التي كان يقول بها تيوفيل غوتييه وبقيّة الرّومنطيقيّين. ثمّ يعود ليسخر من هذا الموقف النّفعيّ نفسه ويمجّد في خاتمة المطاف حريّة الابتكار ويقترح أزهاراً متخيّلة بدل أزهار الزّينة أو الأزهار التّجاريّة. أمّا ضمير الجمع المتكلّم الذي يفتتح النصّ ويواصل الكلام فيه، فإنّما ينطق رامبو عبرَه باسم الشّعر القادم الذي يريد هو تدشينه، والذي يقوم على شلاّلٍ من الصّوَر والتراكيب تخترق كلّ شيء: التاريخ والسّحر، العلوم والإيقاعات، إلخ.

(١) يُذكّر رامبو بانفيل بادئ ذي بدء بأنّ فنّه الشّعريّ إنّما يتمثّل في الانحباس في بلاغة للزّهر والنّبات، النّبات الفرنسيّ بالذّات. وهو يستخدم للزّنابق الفعل "تعمل fonctionner"، بمعنى أنّه يدعوه لأن=

الحُقَنُ الباعثةُ على الجُذَلِ هذه!

في حقبتنا حقبةِ السّاغو[1] هذه،
حيثُ تكون النّباتاتُ كلّها عاملة،
سَيشربُ الزّنبقُ القرَفَ المزرَقّ
في أناشيدِكَ الدّينيّة!

– زنبقُ السيّدِ كيرذْريل[2]،
وسونيتةُ ألفٍ وثمانمائةٍ وثلاثين[3]،
زنبقٌ يُوهَبُ للشّاعر الجوّال
صُحبةَ القرنفلِ والقطيفة[4]!

=يجعلها تفعل فعلَها وتُحدث أثرها وتمارس وظيفة شعريّة. وترى آنييس رونزنستيل Ronsenstiehl (نشرة آرليا، وسنتبع هنا حواشيها إلاّ إذا وردت إشارة مخالفة)، ترى في كلام رامبو هذا معارضة ساخرة لمقولة الأناجيل: "الزّنابق لا تعمل".

(١) السّاغو صنف من النّخيل ينبت في البلدان الحارّة ويمنح دقيقاً نشَويّاً مغذّياً، ولذا دعيت أشجاره بالأشجار العاملة أو المنتِجة، خلافاً للزّنابق التي يؤثرها شعراء البرناس، والتي يدعوها رامبو في المقطع الأوّل لأن تعمل. يتوجّه رامبو بالنّقد لحقبة لا تفكّر إلاّ بالإنتاج، وعلى سبيل السّخرية يدعو شاعرَها (بانفيل) إلى التطابق وفلسفتها، بدلَ أن يجعل زنابقه تغرق في قرفٍ دائم.

(٢) هو أوذرن كيردريل Audren Kerdrel، انتُخِبَ نائباً في البرلمان في ١٨٧١ عن الحزب الملَكيّ، وكانت الزّنابق تمثّل رمز الملكيّة الفرنسيّة.

(٣) إشارة إلى الرّعيل الثّاني من الرّومنطيقيّين الفرنسيّين، كانوا متحلّقين حول ڤيكتور هوغو وشديدي التأثّر برونسار Ronsard ودو بيليه Du Bellay. وهم لم يكونوا معروفين كمؤلّفين كبار للسّونيتات، ويرى ستينمتز أنّ رامبو ربّما كان يفكّر هنا بالسّونيتات المكرّسة للأزهار التي كان يكتبها لوسيان دو روبمپريه Lucien de Rebempré، بطل "الأوهام الضّائعة" *Les Illusions perdues* لبلزاك.

(٤) من الزّنبق والقطيفة والقرنفل، كانت تُصنع الأكاليل التي تُعطى للفائزين في مهرجان تولوز للأزهار. ولتسمية الشّاعر الجوّال استخدمَ رامبو كلمة "مينيستريل Ménestrel"، وهو في القرون الوسطى شاعر جوّال كان يغنّي أشعاره على آلة موسيقيّة (قيثارة أو ربابة)، وسيحلّ محلّه لاحقاً "التروبادور".

زنابقَ! زنابقَ! لم نعدْ لنرى **زنابق!**
وفي أبياتكَ، كما في أكمامِ
الخاطئاتِ الرّفيقاتِ الخطوات،
دائماً تختلجُ هذهِ الأزهارُ البِيض![1]

دائماً، يا عزيزي، إذْ تستحمّ[2]،
فإنّ قميصَكَ ذا الإبطَينِ الأشقرَين
ينتفخُ بنسيم الصّبائح
الهابّ على زهور أذنِ الفأر[3] القذِرة!

في جَماركك لا يهبُ الحبّ ترخيصةَ مرور
سوى **للّيلكِ**، - يا لها من أراجيح!
وبنفسجِ الغاب![4] ألا ما أشبَهَه
بِرِضابِ مُحلّى **لحوريّاتِ** سود![5]...

(١) يقصد أنّ في قصائد الشّاعر المخاطَب من الزّنابق أكثر ممّا في الحياة أو في الواقع.

(٢) تهكّم شرس من قول بانڤيل في مقدّمة قصيدته "أناشيد السّائر في اللّيل :(Odes funambulesques)" "يموت الشّاعر قرَفاً إنْ لم يغطسْ هنا أو هناك في حمّام من اللاّزورد". يُلاحظ أيضاً الجناس بين أوّل مقطع من اسم بانڤيل Banville والمفردة: Bain التي تعني "حمّام".

(٣) إسم زهرة حقيقيّة (myosotis)، والأرجح أنّه ينعتها بالقذارة بسبب من معنى اسمها اليونانيّ الأصل ("أذن الفأر").

(٤) اللّيلك والبنفسج من الأزهار الشّائعة في الشّعر العاطفيّ، وتقرأ في "أناشيد السّائر في اللّيل" لبانڤيل: "تلك العهود حيثُ يصطحبُ المرءُ عاشقةً فتيّة/ تقطفُ البنفسجَ بأصابعها الصّغيرة".

(٥) معارضة لتغزّل بانڤيل بـ "الحوريّات البيض". فالحوريّات يستأهلن في نظر رامبو الغناء بيضاً كنّ أم سوداً، والسّخرية هنا واضحة.

-II-

يا شُعَراءُ، عندَما تَغنَمون

الأورادَ، الأورادَ المنفوخة[١]،

حمراءَ على قُضبانِ الغار،

ومُحَملَّةً بألفِ ثُمانيّة[٢]!؛

عندَما يجعلُ بانفيلُ بعضَها يَهمي ثلجاً[٣]،

داميةً ومُدَوَّمةً حتّى لَتُورِم

العينَ المجنونةَ عينَ الغريب،

القارئِ غيرِ سليمِ الطويّة![٤]

(١) ابتداءً من هذا القسم، يوسّع رامبو مجال هجماته لتشمل لا فحسب بانفيل وأزهاره، بل جميع شعراء الصّالونات والشّعراء المتأنّقين. وفي قوله: "الأزهار المنفوخة" يقصد معنَيين يتيحهما تعدّد معاني الفعل الفرنسيّ "souffler": فهي أزهار منتفخة من العُجب؛ كما أنها "منفوخ" بها للشّعراء، أي مهموس بها لهم كما يُهمَس في المسرح للممثّلين بالعبارات التي ينسونها: هي بالتّالي أزهار موحى بها وليست مُقارَبة في معيش حقيقيّ.

(٢) يرى برونيل أنّ رامبو يقصد ثمانيّات (مقاطع من ثمانية أبيات)، ويرجّح كلّ من سوزان برنار وستينمتز أنه يعني أبياتاً ثمانيّة المقاطع اللّفظيّة (العروض الفرنسيّة مَقاطعيّة)، كهذه التي يستخدمها رامبو في قصيدته الحاليّة.

(٣) سخرية من ولع بانفيل بلون الثّلج، الذي كان لا يعادله إلاّ ولعه بالأزهار والورود. كتب بانفيل مثلاً عن امرأة: "على الشّفة ألفُ وردةٍ، وعلى النّهد شيءٌ من الثلج"، و: "وردٌ وجليدٌ في آنٍ معاً"، و: "الوداع يا ذراعاً من الثّلج، الوداع يا جبيناً من الورد"، إلخ.

(٤) يقصد أنّ هذه الاستعارات والمجازات الثلجيّة التي يجعلها بانفيل تهطل في شعره مدراراً إنّما تصيب بالورم عينَ القارئ الخبير الذي يأتي إلى قراءتها بنيّة غير سليمة، أي بشيء من "الخبث" وانعدام السّذاجة. ولعلّ هذا القارئ هو رامبو نفسه الذي يضطلع هنا بدور المهرّج.

يا مُصوّرينَ فوتوغرافيّينَ وديعين
لِغاباتكم وحقولكم![1]
مملكةُ الزّهرِ في تَنوُّعٍ إلى حدٍّ ما
كمثْلِ سدّاداتِ أباريق![2]

دائماً النّباتُ الفرنسيّ[3]،
الشّكِسُ، المَصدورُ، المُضحِك،
حيثُ تُبحِرُ في الغَسَقِ بسلام
بُطونُ كلابٍ بقوائمَ عَوجاء[4]؛

دائماً تُحاكونَ رسوماً مُنفِّرة[5]
للوتسَ أزرقَ أو عبّادِ شمس[6]،
بطاقاتٍ ورديّةً، موضوعاتٍ مقدّسة
لمُتَناولاتٍ فتيّات![7]

---

(١) ينعت هؤلاء الشّعراء بالمصوّرين الفوتوغرافيّين، ينسخون الواقع نسْخاً.

(٢) المفردة "أباريق" أثيرة لدى بانفيل، يردّها رامبو عليه. وهنا حيلة بلاغيّة تجعل البيت يعني، على ما يرى ستينمتز، عكس ما يوحي به: يقول رامبو إنّ التنوّع الظّاهريّ لأزهارهم الشعريّة يُختزَل في النّهاية إلى الأشكال الشّعريّة نفسها.

(٣) كتب رامبو في "رسالة الرّائي الثانية" (إلى پول دميني): "فرنسيّ، أي ممقوتٌ إلى أبعد حدّ". إنّه يأخذ على هؤلاء الشّعراء ضيق أفقهم الإبداعيّ، والقومانيّة الضّيّقة لمراجعهم الشعريّة.

(٤) يصوّر الكلاب وهي تبول على الأزهار في المساء.

(٥) يقصد أنّهم يستلهمون في أشعارهم البطاقات البريديّة والرّسوم التزيينيّة.

(٦) أزهار غرائبيّة، أي من خارج فرنسا، ذِكرها متواتر في الشّعر البرناسيّ.

(٧) بالمعنى الكنسيّ للمُناوَلة (تناول القربان).

نشيدُ الآسوكا[١] يَتلاءمُ وَ
أغنيةَ نافذةِ الغادة[٢]؛
وفراشاتٌ ثقيلةٌ ألِقة
تَذْرُقُ على زهرةِ الرّبيع.

خضرةٌ عتيقةٌ ونَياشينُ عتيقة![٣]
يا لَها سكاكرَ نباتيّة!
زهورٌ غريبةٌ لِصالوناتٍ قديمة![٤]
- بالجُعْلانِ [تُقارَنُ] لا بالجُلجُليّات[٥]،

هذهِ الدُّمى النّباتيّةُ الباكية
التي كانَ غرانڤيل[٦] سيشدُّها بِسُيور

---

(١) "الآسوكا" زهرة هنديّة ترد في قصيدة للوكونت دو ليل Leconte de Lisle، يستهدف رامبو عبرها الغرائبيّة السّهلة، لا سيّما وأنّه يدرجها في عبارة يصنع رنين بعض أصواتها كلمة غائطيّة ("L'Ode oka cadre avec... ").

(٢) إشارة إلى مقطع يتحدّث عن "الغادة عندَ نافذتها" في قصيدة "الحبّ في باريس L'Amour à Paris" لبانڤيل. وكانت كلمة الغادة lorette تُطلق في باريس على بائعات الهوى، وهي تسمية مشتقّة من اسم شارع معروف بباريس تتواجد فيه أمثال هذه النّساء (Notre-Dame de Lorette).

(٣) يُحاكي للسّخرية، حسبَ برونيل، صرخات الباعة في سوق البراغيث، يدعون إلى شراء "ثياب عتيقة!، ميداليّات عتقية!".

(٤) تُفهَم بمعنى صالونات بيع اللّوحات التي تُباع فيها رسوم للأزهار تقليديّة، ويرى ستينمتز في البيت تمهيداً للكلام اللاّحق على الرّسّام غرانڤيل.

(٥) "الجُعْلان" جمع "جُعل"، الدّويبة المعروفة. أمّا "الجُلجليّة" (وتُدعى أيضاً "ذات الأجراس") فصنف من الحيّات السامّة تُعدّ أخبثها على الإطلاق. يقصد أنّها زهور تافهة لا توحي بخطر ولا بروح مغامرة.

(٦) غرانڤيل (١٨٠٣-١٨٤٧) Grandville رسّام فرنسيّ شهير يجده رامبو مضحكاً، نشرَ مجموعتين=

والتي رَضَعَتْها بالألوان
نجومٌ قبيحةٌ لها طاقيّات!

أجلْ، إنَّ لُعابَ شبّاباتكم لَيصنع
غلوكوزاً ثميناً![1]
- بيوضٌ مقليّةٌ في قبّعاتٍ مهترئة؛
زنبقٌ وآسوكا، لَيلكٌ وأوراد!...

-III-

أيّها الصّيّادُ الأبيضُ، يا مَن تركض
بلا جورَبينِ في مَجالِ إلهِ الحقول[2]،
أوَ لا تقدرُ، أوَ لا يُفتَرَض بكَ
أن تعرفَ نباتاتِكَ قليلاً؟

أخشى أن تدفعَ إلى التّعاقُب
الجُدجُدَ الأصهبَ **والذُّرّاح**[3]،

=من الرّسوم يشير إليهما رامبو في هذا المقطع: "الأزهار المتحرّكة" و"النّجوم". كان، حسبَ برونيل، يخلع على النّباتات مظهر الإنسان وتصرّفاته وأهواءه. ومن هنا، في المقطع نفسه، "النّجوم القبيحة ذوات الطّاقيّات" التي تذكّر بنساء الصّالونات المعتمرات طاقيّات واقية من الشّمس. ومن هنا أيضاً نعت الدّمى بالأطفال الباكين، وفعل الرّضاعة الذي تمارسه عليهم النّجوم المذكورة. ومن هنا أخيراً فكرة شدّهم بسيور أو حبال رقيقة كما يُفعلَ بالصّغار المتدرّبين على المشي لإسنادهم.

(١) يسخر من لغة الرّومنطيقيّين المفرطة العذوبة، فكأنّها محلّاة بالسكّر (الغلوكوز).

(٢) هو "پان"، إله الحقول والصّيد. يسخر رامبو هنا أيضاً من عالم الشّعراء البرناسيّين المأهول بآلهة قديمة لا يمدّونها بقدرة على استنطاق الواقع كما يهفو هو إليه.

(٣) هجوم محتمل على شعراء آخرين كانوا مولعين بالغرائبيّة النباتيّة أيضاً، ولا يميّزهم عن بانفيل سوى=

ذهبَ الرّيوسِ[١] وزُرقةَ الرّاين،
بإيجازٍ، الفلوريداتِ بعدَ النرويج:

لكنْ، يا عزيزي، لم يعُدِ الفنّ،
- تلكَ هيَ الحقيقةُ - أن نَحشُر
اليوكالبتوسَ المُدهشَ في
بُواءِ بيتٍ سُداسيّ[٢]؛

هوَذا![٣]... كما لو لم تكنِ الأكاجة
حتّى في غوايانا[٤] لتنفعَ

=القاموس: "ذرّاح" لوكونت دو ليل في قصيدته "الأدغال *Les Jungles*" مثلاً (الذّرّاح جنس حشرات من مغمدات الأجنحة).

(١) "الرّيوس Rios" هي الأنهار بالإسبانيّة، من خلالها يشير إلى أنهار أمريكا الجنوبيّة. وفي وضعها إلى جانب "الرّاين" (النّهر المعروف في ألمانيا) سخرية واضحة من تلفيقيّة الشّعراء الغرائبيّين. ففي "قصائد بربريّة *Poèmes Barbares*"، يمخر لوكونت دو ليل مثلاً عباب البحر القطبيّ، وبعدما يصف شمس الشّمال الغاربة ويتنزّه عبر جليد أمريكا اللاتينيّة، مارّاً بالنياغارا، ينتهي إلى وقفة بالغة التّوثيق عند حضارة الهنود الحمر. ضدّ هذه الشّعريّة السياحيّة والغرائبيّة والإسمانيّة (أماكن لم يرَها الشّاعر بنفسه)، كان رامبو يُهيّئ لسفرٍ فعليّ ومغاير تماماً.

(٢) البُواء أفعى ضخمة. يسخر رامبو من الجهود التي كان الشّعراء البرناسيّون يبذلونها لحشر اليوكالبتوس، وهو نباتٌ ضخم وسامق، في أبعاد بيتٍ من ستّة مقاطع صوتيّة. ويشير برونيل إلى أنّ البيت السّداسيّ هو الإسكندريّ، باعتباره يضمّ مرّتين ستة مقاطع صوتيّة مع وقف داخليّ، ويشبّهه رامبو بالتّالي ببُواءٍ لطوله.

(٣) إستخدمَ المفردة "هنا là"، التي تحمل في هذا السّياق شحنة عاميّة وتؤدّي معنى: "هنا أُمسكُ بك"، "هنا مكمن خطئك..."، إلخ.، وهو ما نعتقد أنّ "هوَذا" تعبّر عنه في العربيّة.

(٤) غوايانا (سبقَ ذكرها) مقاطعة فرنسيّة ممّا وراء البحار، تمتدّ ضمن جزُر تحمل الاسم نفسه في الشّمال الشرقيّ من أمريكا الجنوبيّة. تنازعتها الاستعمارات الهولنديّة والبرتغاليّة والإنجليزيّة والفرنسيّة، وشكّلت لفترة محلاً لنفي المحكوم عليهم بالأشغال الشّاقة، ولعلّ هذا هو سبب ذِكرها في هذا المقطع.

إلاّ لتسلُّقاتِ السّاجو[١]،
وهذيانِ العرائشِ الثّقيل!

إجمالاً، زهرةٌ، إكليلُ جبلٍ أو زنبقة
حيّةٌ أو ميّتةٌ، أتراها تُضاهي
ذُروقَ طائرٍ بَحريٍّ؟[٢] أتراها تُضاهي
دمعةً واحدةً لِشمعة؟[٣]

- إنّني قلتُ ما كنتُ أريدُ قولَه!
فأنتَ حتّى لو جلستَ هناك،
في كوخٍ من الخيزُران، نوافذُه مُغَلَّقة
وتغطّيهِ نُجودٌ من فارسَ بُنيّة،

فَستَظلُّ تلفّقُ ازهرارات
جديرةً بمناطقَ كـ«الوازِ» عجيبة![٤]...

---

(١) قرد صغير في أمريكا الجنوبيّة. يقصد أنّ خشب الأكاجة ينفع أيضاً في صناعة الأثاث، فهو نبات "مُنتِج" لا غرائبيّ فحسب.

(٢) قد ينبع تفضيل رامبو لذروق الطّير على أزهار البرناسيّين من خصيصة الطّائر المتمثّلة في التنقّل، خلافاً لهواة النّبات الفرنسيّ، أسيري "حديقتهم الوطنيّة". وقد يشير هنا إلى ما ذكرته "المجلّة الغرائبيّة *La Revue exotique*" (التي كان رامبو مولعاً بقراءتها) من أنّ ذروق الطّير تساهم في إخصاب التّربة.

(٣) يذكر الشّمع، على ما يرى ستينمتز، لأنّ مادته مستخرَجة من شحم حيوان نافع هو الدّلفين، وقد يقصد الشّموع، حسبَ أنطوان آدم، التي تضيء للعمّال السّاهرين المُنتِجين.

(٤) كان بانفيل قد أقام تقريبات غريبة، يسلّط عليها رامبو هنا سخريته، بين سهول "البامبا" المعشبة في أمريكا الجنوبيّة (وسيرد ذكرها بعد ثلاثة أبيات) ومنطقة "الواز" الفرنسيّة، التي تستمدّ اسمها من اسم نهر يجري فيها.

أيّها الشّاعرُ! هذهِ بواعث
مضحكةٌ بِقدرِ ما هيَ مُتغطرسة!...

-IV-

تحدَّث لا عن البامبا الرّبيعيّة
المُدلهمّةِ بثوراتٍ رهيبة[١]،
وإنّما عن التّبغِ وأشجار القطن!
تحدَّث عن الحصادِ الغرائبيّ![٢]

يا جَبيناً أبيضَ دبغَهُ فيبوس[٣]،
كم من الدّولارات يَغنم
پيدرو بيلاسكيث في هڤانا [؟]؛
فلتَلعننَّ بَحر سورَنته[٤]،

---

(١) تساءلنا إلى أيّة ثورات يشير رامبو هنا، فأجابنا الأستاذ ستينمتز، في مكالمة هاتفيّة، بأنّ سبعينيات القرن التّاسع عشر (فترة كتابة رامبو لأشعاره هذه) قد شهدت انتفاضات عديدة في الأرجنتين وأرغواي (حيث تمتدّ سهول البامبا المذكورة في القصيدة). ونرى نحن في دعوة رامبو لبانڤيل والشّعراء البرناسيّين عموماً إلى الابتعاد عن مسرح الثورات هذا تلميحاً إلى عدم اكتراثهم بالمسيرة السّياسيّة والاجتماعيّة للعصر وتذكيراً بانعزالهم في أبراجهم العاجيّة.

(٢) يدعوه، بنبرة فيها إيعاز، إلى عدم الاكتفاء بالبامبا لشبهها بمنطقة "الواز" الفرنسيّة وإلى التحدّث عن نباتات أخرى، غريبة بالفعل (غير فرنسيّة). نباتات منتِجة ونافعة في حقبة "النّافع" هذه.

(٣) إله الشّمس عند الإغريق.

(٤) پيدرو بيلاسكيث Pedro Velasquez هو مؤسّس مدينة هڤانا الكوبيّة. يقول رامبو (كأنّما متنبّئاً بمصيره كرّحالة) أنّ مغامرين من أمثال ڤيلاسكيث هذا لا يعبأون بالشّعراء البيض الجبهات الذين يكتفون بارتياد بحر سورنته (يجري جنوبيّ إيطاليا، فهو إذَنْ بحر أوربيّ ويشكّل امتداداً لفرنسا، وكان بانڤيل قد ذكرَه في قصيدته "أناشيد ليليّة" السّابق ذكرها، وقبله تغنّى به لامارتين). يطالب رامبو شاعراً من هذا الطّراز بأن يلعن بحر سورنته ويتجّه إلى النّبات الغريب حقّاً، ويغامر. كما قد تكون وراء الصّورة لفائف التّبغ الكوبيّة المعروفة، وهي مُربِحة.

حيثُ يَذهبُ **البَجعُ ألوفاً** ألوفاً[1]؛
ولتكنْ «ستْروفاتُكَ»[2] إعلانات
لرُكامِ أشجارِ المنغا
حيثُ تتزاحمُ أمواجٌ كاسرةٌ وحُوَيناتُ ماء![3]

في الغاباتِ الدّاميةِ[4] ستغوصُ رباعيّتُاك
ثمّ تأتي كي تقترحَ على **البشَر**
مواضيعَ شتّى لسكاكرَ بِيض،
ونباتِ صدرٍ[5] ولبّان!

فلنعرفْ **منكَ** إنْ كانَ اللّمعانُ الأشقَر
للذّرى الاستوائيّة الجليديّة،
حشراتٍ تَبيضُ أم يا تُرى
هيَ أُشْناتٌ[6] مجهريّة!

---

(١) سخرية من لوكونت دو ليل الذي تغنّى بـ "طيور البجع الذّاهبة أُلوفاً أُلوفاً".
(٢) مقاطع القصيدة.
(٣) يدعوه إلى التغرّب قليلاً، فيتحدّث، مثلاً، عن أشجار المنغا التي تنمو في المناطق الاستوائيّة قرب البحر ويُغرقها المدّ وتتزاحم فيها الحشرات والحُوَينات المائيّة التي تعيش ملتصقة بالنّباتات.
(٤) ربّما يدعوها كذلك لما تفرزه من دبقٍ أحمر يُستخرج منه الصّباغ.
(٥) " pectoraires "، وقد نحتَها رامبو من " plantes pectorales "، وهي النّباتات الشّافية لأمراض الصّدر.
(٦) تُدعى أيضاً "حزّاز الصّخر"، وتُستخدم في صناعة صباغ القرمز (شجر نازف أو دام هو أيضاً). ويرى الشرّاح أن رامبو يفيد هنا من قراءاته المعروفة في المجلّة العلميّة "مجلّة من أجلِ الجميع" ***Revue pour tous***، وفيها مقالات مكرّسة لحشائش مجهريّة الحجم اكتُشِفت يومذاك.

جِذ، يا صيّادُ، نريدُ ذلك،
بضعَ فُوّاتٍ معطّرة
تجعلُها **الطّبيعةُ** المُسَرْبَلة
تتفتّح من أجلِ جيوشِنا![1]

جِذ، في حوافّ **الغابِ** النّائم،
أزهاراً شبيهةً بِمَشافر،
تَريلُ منها مَراهمُ ذهبيّة[2]
على وبَر **الجواميسِ** المظلم!

جِذْ لنا في المروجِ المجنونة،
حيثُ تَرتعشُ فضّةُ الزّغَبِ فوقَ **الزُّرقة**،
كؤوساً ملأى بِبيوضِ نار
تنطبخُ بينَ عطورِ النّباتات![3]

جِذ شوكيّاتٍ قطنيّةً تكدّ
عشرةُ حُمُرٍ مشتعلةُ العيون

(١) من الفوّة يُستخرج أيضاً صباغ أحمر به كانت تُصبغ سراويل المشاة في الجيش الفرنسيّ، ومن هنا التّلميح السّاخر.

(٢) يقصد ما يسيل من الزّهرة، وهو بلون ذهبيّ، وكان علماء الطبيعيّات من معاصري رامبو يسهبون في وصف الأزهار وما لإفرازاتها من مفعولات شافية. و"المَشافر" جمع "مِشْفر" (خطم الحيوان).

(٣) عن قصد، يطلق رامبو هنا العنان لشاعريّته ويبتكر أزهاراً خياليّة. نقرأ في "فصل في الجحيم": "حاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدة". أمّا عن انطباخ هذه الأزهار-البيوض في عطور النباتات، ففيه لعب على معنيَي المفردة essences: عطور نباتيّة ووقود (بنزين). ثمّ إنّ العطور النباتية نفسها قابلة للاشتعال.

على غَزْلِ عُقَدِها! جِدْ
أزهاراً تكونُ أيضاً كَراسي!

نَعمْ، جِدْ في قلبِ عروقِ المعدن
السّودِ أزهاراً كالأحجارِ كريمة!
لها قربَ مَبيضاتها الشّقراءِ القويّة،
ما يُشبه لوزاتٍ من الجَواهر!

فلتُقدّمْ لنا، يا هزليُّ، إنّكَ لَتقدر،
على طبَقٍ فضيٍّ مُذهَّبٍ جميل،
يَخنةَ زنابقَ بالسُّكّر مُشَرَّبة
حتّى لَتعضَّ ملاعقَنا الهلينيّة(١).

-V-

لسوفَ يقولُ أحدٌ الحبَّ العظيم،
سارقَ الغفراناتِ المُظلمةِ(٢)؛ لكنْ

(١) نسبة إلى الهلقين، وهو معدن أبيض يحمل اسم مكتشفه.

(٢) في هذا القسم الأخير، يضع رامبو تشويش الحواسّ بمقابل البراعة، ويكون خطابه سلسلة من التحديّات. يقول إنّ شاعراً (رامبو نفسه أو أحد شعراء المستقبل) سيأتي ويعبّر عن الحبّ السّامي أو الرّفيع. ترمز الغفرانات إلى العقلية المسيحيّة، ويقوم هذا الشّاعر بسرقتها أي بحرْفها إلى مجال الحبّ. أمّا رونان فهو المفكّر الفرنسيّ المعروف إيرنست رونان Ernest Renan، ويرمز إلى المدرسة الوضعيّة المُلحدة. وتشير الهرّة مور Murr إلى هوفمان مؤلّف "الهرّة مور *Le Chat Murr* (1822)" وأحد معلّمي الأدب الفنطاسيّ. يقول رامبو إنّ الحبّ الذي يبشّر هو به لا تدركه لا العقليّة الدينيّة ولا المفكّرون العقلانيّون ولا كتّاب الخيال المحض، وهو ما يجد تفسيراً أكثر في البيت التّالي والحاشية التّالية.

لا رونانَ، ولا القطّةُ مور
أبصَرا صولجاناتِ باخوسَ الزُّرقَ الكبيرة[١].

أنتَ، دَعِ الهستيريّةَ تلعب
في خَدَرنا وسطَ العطور،
ولْتُحَمِّسْنا لِطهارات
أكثرَ طُهراً من المَرْيَمات[٢]...

تاجراً كنتَ أم مُعمِّراً أم وسيطَ أرواح[٣]!

---

(١) تتطلّب معرفة الحبّ الرّفيع نوعاً من الوقوف على الأسرار يرمز له رامبو بالصّولجانات الأسطوريّة التي تُدعى "التيرسات (Thyrses)"، التي كانت تحملها تابعات الإله باخوس (ديونيسوس) في أعيادهنّ الطقوسيّة النّشوانيّة. هي عصيّ مغطّاة بأوراق غار ومقبضها منحوت من الصّنوبر، كانت بمثابة علامتهنّ الفارقة وشعارهنّ، وكانت تُعزى لها قوّة سحريّة. يمنح رامبو إذَن الحبّ طاقة سحريّة ويخلع عليه طبيعة طقوسيّة.

(٢) في أصل المفردة "candeur" (وتعني الطّهارة أو سلامة النيّة) يقيم البياض. ترى فيه آنّييس روزنستيل إشارة إلى بياض الأفيون. في هذه الحالة، يقترح رامبو على الشّاعر المخاطَب وظيفة مؤقّتة في انتظار التّحويل الحداثيّ الفعليّ: تناول النّباتات المهَلوِسة، تمهيداً لتشويش الحواسّ. ويرى آخرون أنّ رامبو يعود هنا إلى بياض الزّنابق، ومن خلاله يذكّر الشّاعر المخاطَب، على سبيل السّخرية دوماً، بوظيفته الأساسيّة كمغنّ للزّنابق. ويلاحظ أنّه استخدمَ "مريم" بصيغة الجمع، وهذا ما يفعله غالباً، إشارة إلى مريم العذراء ومثيلاتها ممّن يُضرَب المثل في طهارتهنّ، ولا يخلو استخدامه لهذه الكليشيّة من سخرية.

(٣) هذه هي الأدوار الثلاثة التي يتنبّأ بها رامبو للشاعر الغربيّ، تذهب من عبادة المال إلى التنقّل في العالَم كمعمِّر وصاحب مشاريع (التّعمير والهجرة من أجل الأعمال، لا الاستعمار الذي سيُدينه هو بصورة صريحة في "ديموقراطيّة"، "إشراقات")، فالشّعبذة (وسيط الأرواح هنا تُفهَم بمعنى السّحر والتّنويم المغناطيسيّ وجلسات استدعاء أرواح الموتى). وإذا ما صدّقنا نقد رامبو اللاّحق لمشروعه في "خيمياء الكلمة" باعتباره ضرباً من "الشّعبذة" أو الاستحضار الإيهاميّ ("أنا في الاستحضارات أستاذ"، "فصل في الجحيم")، فلنا أن نجد في هذا البيت تنبّؤاً من لدن رامبو بممارساته القادمة بعد أن يهجر الشّعر وأوربّا.

سَتنبجسُ قافيتُكَ بيضاءَ أو ورديّة،
كمثْلِ شعاعٍ من الصّوديوم،
وكمِثْلِما ينْسكبُ المطّاط![1]

أيّها الحاوي!، من قصائدكَ السّود
والبِيضِ والخُضرِ والحُمرِ المُعالَجةِ بالضّوء[2]،
فَلتتحرّرْ أزهارٌ عجيبة
وفراشاتٌ كهربيّة!

قرنُ الجحيم هوَ هذا حقّاً![3]
أعمدةُ التّلغرافِ ستُزيِّن،
كمثْلِ قياثرَ حديديّةِ الغناء،
راسلَيكَ الفذّين!

وخصوصاً، فَلْتُقَفِّ لنا نَصّاً
في داءِ البطاطس[4]!

---

(١) شجرة المطّاط هي أيضاً من الأشجار المنتِجة المشار إليها في بداية القصيدة.

(٢) إمعاناً في السّخرية، يستخدم هنا معلومة علميّة عن الألوان التي تُنال عبر نوع من الانكسارات الضوئيّة في مختبرات الفيزياء.

(٣) كان بانفيل يدعو القرن الذي عاش فيه "قرن جهنّم" ("يا قرنَ الحديد، ألا انفُقْ من الجفاف"). في حين يرى فيه رامبو، هو التقدّميّ، قرن بداية الاكتشافات. والصّورة التالية لأعمدة التلغراف النابتة كالزّخارف في فقار الشّاعر الرّومنطيقيّ تنطق بسخرية بالغة الشّراسة.

(٤) مرض البطاطس هذا واقعة فعليّة شغلت معاصري بانفيل ورامبو وصحافة الفترة، إذ بدأت طفيليّات مختلفة تهدّد هذا النبات الأساسيّ في طعام الفرنسيّين.

- ولتأليفِ
قصائدَ مفعمَةً أسراراً،

تُقرَأُ من تريغييه حتّى
الپاراماريبو[1]، فَلْتَشْترِ
مُجلّداتِ السّيّدِ فيغْيَيه
تُزيّنها رسومُ السّيّدِ هاشيت![2]

آلسيد باڤا[3]
آ. ر.
١٤ تمّوز/ يوليو ١٨٧١

(١) كان بانڤيل قد كتب في رثاء الشّاعر أوغست برِيزو Auguste Brizeux: "طويلاً سيردّد الفتيةُ الفلاّحون/ أبياتَكَ من تريغييه حتّى ڤان". فيدعوه رامبو إلى طموح أوسع يجعل أبياته تُقرأ لا في فرنسا وحدها، بل من تريغييه الفرنسيّة هذه (وهي مسقط رأس إيرنست رينان) حتّى الپاراماريبو في غوايانا.

(٢) كان فيغييه Figuier (الذي يصنع اسمه قافية مع تريغييه Tréguier الآنفة الذّكر)، مؤلّف كتب تبسيطيّة في العلوم، وقد أصدر، في منشورات هاشيت Hachette، تاريخاً للنّباتات (١٨٦٥). واسم "فيغييه" نفسه نباتيّ ويدلّ على شجرة التّين.

(٣) Alcide Bava: بهذا الاسم المستعار وقّع رامبو قصيدته. يذكّر ستينمتز بأنّ المفردة Alcide كانت في اليونانيّة القديمة (التي يوظّف رامبو في أشعاره ورسائله مفردات عديدة منها) نعتاً معطى لهرقل ويعني "الشّجاع" أو "المقدام". أمّا Bava فهي ماضي الفعل Baver ويعني: "يريل" (أو "يروّل")، أي يُزْبِد ويُسيل لعابه (هنا، في الواقع، حبرَ قلمه). هكذا يكون معنى هذا الاسم المستعار: "الفتى الشّجاع نفثَ حبْر قلمه ولديك النّتيجة". وقد أرفق رامبو مع القصيدة رسالة يعتذر فيها لبانڤيل ويقول له إنّه لم يتمكّن من الصّمت، ويرجوه أن يردّ. وقد ردّ عليه بانڤيل في نصّ غير موجّه للنشر. لا أحد عثر على ردّ بانڤيل.

رسالتا الرّائي

I - إلى أستاذه جورج إيزامبار(*)

شارلفيل، [١٣] نوّار/ مايو ١٨٧١

سيّدي العزيز!

هوذا أنتَ معلّمٌ ثانيةً. قلتَ لي إنّنا إنّما نُدينُ بوجودنا **للمجتمع**، وها أنتَ تنخرط ثانيةً في سلك المعلّمين(١): متدحرجاً على الصّراط المستقيم. أنا

(*) نشرَ جورج إيزامبار Georges Izambard هذه الرّسالة، مع صورة منها بخطّ رامبو، في "المجلّة الأوربيّة *La Revue Européenne*"، في تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٢٨، ملحقةً بمقالته: "آرتور رامبو إبّان الكومونة". ومن عبارته: "رسالة منه، هو الرّائي"، التي يستعير فيها من رسالة رامبو نفسها مفردتها الأساسيّة ("الرّائي")، ولدتْ تسمية هذه الرّسالة والرّسالة التالية لها (إلى پول دميني): "رسالتَا الرّائي" (ينسى بعض كتّاب العربيّة المثنّى أحياناً فيتحدّثون عن "رسائل الرّائي"). لم يكن رامبو رأى أستاذه جورج إيزامبار منذ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠. ذلك أنّ الأخير كان قد تطوّع في قوّات الشمال للدّفاع عن فرنسا ضدّ البروسيّين (الألمان)، في حين تعاطف رامبو مع كومونة باريس، وشأنه شأن بقيّة أنصارها اعتبرَ نابليون الثالث هو المسؤول عن شنّ حرب لم تكن لفرنسا مصلحة في خوضها، وكان بالتالي يرى أنّ تغييراً شاملاً للأحوال هو وحده الكفيل بإنقاذ البلاد. بعدَ الهدنة والتّسريح من العسكريّة، صار إيزامبار معلّماً مُناوِباً. وهذه البطالة الاجتماعيّة، ونوع من الامتثاليّة، هما ما يلوم عليه رامبو أستاذه السّابق. وينبغي أن ندرك أنّ هذا الموضوع يوجّه الرسالة بكاملها. وليس عديم الدلالة، من ناحية أخرى، أن يرفق رامبو بالرّسالة، وكعادته، أبياتاً تتمثّل هنا في "القلب المعذّب". ويذكّرنا جان-لوك ستينمتز، الذي نلخّص هنا حواشيه (نشرته لآثار رامبو الكاملة، ونشرة آرليا) بأنّ "التلميذ" كان قد وجد في التمرّد الجماهيريّ مناسبة لاجتراح شعر جديد يتلاءم وأفكاره الشّخصيّة، وهويقدّم هنا لأستاذه بياناً عنه.

(١) "سلْك المعلّمين هو، بالفرنسيّة: le corps enseignant. وقد كتبَ رامبو بالجمع: des corps enseignants، ممّا يمنح تعبيره معنى "الأجسام المعلّمة"، فكأنّ المعلّمين من وجهة نظره السّاخرة أجسام أكثر منهم عقولاً مفكّرة.

أيضاً، أتبع المبدأ ذاته: أسمحُ بصورة كليّة بإعالتي وأنبشُ من بين زملائي في المدرسةِ حمقى قدماء: كلّ ما أستطيع تلفيقه من غبيٍّ ورديءٍ ووسخ، كلاماً وفعلاً، أسلّمهم إيّاه: فَيقاضونني كؤوسَ جعةٍ وفتيات. **ستابات ماتر دولوروسا، دوم بنديت فيليوس**[١]، - أدين أنا إذَنْ بوجودي للمجتمع؛ - وإنّي لَعلى صواب. أنت أيضاً اليومَ على صواب. في العمق، لا ترى أنتَ في مبدئك سوى الشّعر الذّاتيّ[٢]: عنادكَ في الالتحاق بوكر الفئران الجامعيّ - عفواً! - يثبتُ ذلك. لكنّك ستنتهي أبداً كقانع لم يفعل شيئاً، لأنّه لم يشأ أن يفعل شيئاً. هذا من دون التفكير بأنّ شعركَ الذاتيَّ سيبقى تفِهاً على نحوٍ فظيع. إنّني آملُ، ويأملُ آخرون، أن نرى ذاتَ يوم في مبدئك الشّعرَ الموضوعيّ؛ سأراه أنا بأكثر صدقاً ممّا ستفعل أنتَ نفسك! - سأصبح أنا عاملاً: هذه هي الفكرة التي تستوقفني عندما تدفع بي نوبات الغضب المجنونة إلى معركة باريس، - حيث ما برحَ عمّال كثيرون يلقون الموت فيما أكتب لك! أنْ أعملَ الآنَ، كلاّ، كلاّ: إنّني في إضراب[٣].

الآنَ، ألوّث نفسي ما استطعتُ إلى ذلك سبيلاً. لمَ ذلك؟ أريد أن أكون شاعراً، وأعمل على أن أُصبح **رائياً**[٤]: لن تفهم هذا أبداً، وقد لا أقدر أنا

(١) "كلاماً وفعلاً": يستعير رامبو هنا، ساخراً، تعبيراً من صيغة الاعتراف في الكنيسة. ومن هنا اقتباسه أحد التّراتيل الشّهيرة، المعروف بال "ستابات ماتر": "بقيت الأمّ واقفةً متألّمة، والابن مُعلّق على الصليب".

(٢) يقصد رامبو بـ "الشّعر الذاتيّ" هذا الذي يكتفي بالتعبير عن العواطف الشخصيّة والمغامرات العاطفيّة، إلخ. وكان إيزامبار يدّعي بالفعل كتابة الشّعر (وسينشر بعد رحيل رامبو مجموعات عديدة لم يبقَ لها ذِكر)، ويحبّ الرومنطيقيّين والبرناسيّين.

(٣) رفض العمل لازمة تتكرّر في رسائل رامبو وبعض أشعاره. وكما أشار إليه جان-لوك ستينمتز (نشرته لآثار رامبو الكاملة، ج ١)، فإنّ حياة رامبو بكاملها ترينا أنّه عمل دائماً بعكس هذه الرّغبة المعلنة في عدم الاشتغال. كان في المدرسة أكثر التّلامذة اجتهاداً، وفي الشّعر أكثر الشّهراء تنقيباً وتجاوزاً لنفسه، ونعلم كم كانت حياته الإفريقيّة منذورة بكاملها للعمل الشّاق.

(٤) لئن كان رامبو هو أوّل من طرح مفردة الرائي Voyant بهذه الحدّة، وحوّلها إلى قاعدة شعريّة وثوريّة، فهي كانت مستخدمة قبله، لدى بلزاك وهوغو، وقبلهما لدى غوتيه في تقديمه لـ "أزهار الشر *Les Fleurs du mal*" لبودلير Baudelaire في ١٨٦٨، حيث كتب أنّ مؤلّفها "يعرف، عبرَ تناظرات=

نفسي أن أوضّح لك ذلك. يتعلّق الأمر بالوصول إلى المجهول بتشويش **جميع الحواسّ**. هو عذابٌ هائلٌ، ولكنْ على المرء أن يكون قويّاً، أن يكون وُلِدَ شاعراً، وأنا عرفتُني شاعراً. ليس هذا من خطأي البتّة. فمن الخطأ القول: أنا أُفكِّر، والأحرى أن يُقال: يُفَكَّر بي. - والمعذرة للّعب على الكلمات.

- **الأنا** آخَر[1]. وليكنْ ما يكون إذا ألفى الخشبُ نفسه كمنجةً، وسُحقاً للمغفّلينَ الذين يُفكّرون[2] في ما يجهلونه تماماً.

لستَ **معلّماً** بالنسبة إليّ. أهَبُكَ هذا: أهوَ هجاءٌ، كما ستقول؟، أم هو شعرٌ؟ إنّه ابتكارٌ فنطاسيّ، دائماً وأبداً. - ولكنْ أرجوكَ، لا تخطَّ تحتَ الكلمات بالقلم، ولا أكثر ممّا يلزم بالفكر:

(قصيدة «القلب المُعذَّب»:

«قلبيَ البائسُ يُرَوِّلُ على الكوثل»، إلخ.)

لا يمكن ألاّ يعني هذا شيئاً. أجبني على عنوان...، إلخ.

تحيّات قلبيّة

آرتور رامبو.

=مفاجئة وحدَه الرّائي يقدر أن يقبض عليها، أن يوصلَ بين الأشياء أو الموضوعات الأكثر تباعداً".

(١) كتبَ: " Je est un autre "، واضعاً ضمير الأنا بحرف أوّل كبير (حرف التّاج)، فالأنا بعامّة هي في نظره مسكونة باختلافها أو بآخَرها، ولا ينحصر الأمر بأناه وحده. وقد أبان أندريه غويو (يذكره ستينمتز) عن أنّ كتّاباً وشعراء عديدين (مونيتيني وديدرو ونرڤال وسواهم) كانوا من قبلُ قد عبّروا عن "آخَريّة" الأنا هذه، التي يكثّفها رامبو في صيغة فلسفيّة.

(٢) في الفعل الذي استخدَمه رامبو للتفكير ergotent: سخرية من ديكارت القائل: cogito, ergo sum: "أنا أُفكّر، إذنْ أنا موجود". ما يتصدّى له هنا هو جهل مشكل الشّعر في جوهره، والاحتماء بالفكر الواعي وحده، الذي تتعارض معه عبارته السّابقة: "الأحرى أن يُقال: أنا يُفكَّر بي".

II ـ إلى پول دميني[*]

شارلڤيل، ١٥ نوّار/ مايو ١٨٧١

قرّرت أن أخصّكَ بساعةٍ من الأدب الجديد. أبدأُ على الفور بمزمورٍ[١] للوضع الرّاهن:

(«أغنية حرب باريسيّة»:

«الرّبيعُ جليٌّ لأنَّ/ طيَرانَ پيكارَ وتيير»، إلخ.)

– وهوذا شيءٌ من النّثر حولَ مستقبل الشّعر–

الشّعر القديم كلّه يقود إلى الشّعر الإغريقيّ [حيث تشيع]حياة منسجمة. – ومن الإغريق إلى الحركة الرّومنطيقيّة – أي العصر الوسيط[٢] – ثمّة متأدبّون، نظّامون. من إينيوس Ennius[٣] إلى تيرولدوس[٤] Theroldus،

(*) نشرها لأوّل مرّة پاتيرن بَريشون، صهر الشّاعر، في "المجلّة الفرنسيّة الجديدة" في تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٢١. يعود فيها رامبو إلى الموضوعات التي طرحها في الرّسالة السّابقة إلى جورج إيزامبار، المكتوبة قبلها بيومين، ويسعى إلى بلورة نظريّة خاصّة به. يستعرض التّاريخ الأدبيّ بحسب تصوّره الجديد للشعر، ويعرض أكبر وسائل التحوّل إلى راءٍ. ويرفق بالرّسالة ثلاث قصائد جديدة ("أغنية حرب باريسيّة" و"عاشقاتي الصّغيرات"، و"إقعاءات"). يمكن التفكير، كما يرى جان-لوك ستينمتز الذي نلخّص هنا حواشيه، بأنّه أرفقها بها لجِدّتها (وقد اعتادَ في تلك الفترة أن يبعث بجديده لأصدقائه ولبعض الشّعراء)، أو ليطرحها كنماذج لتصوّره الجديد هذا.

(١) يستخدم المفردة "مزمور" على سبيل السّخرية. وسَيدعو القصيدة الثّالثة "أغنية ورعة" رغم محتواها التجديفيّ الواضح.

(٢) العصر الوسيط: يفارق رامبو المصطلح السّائد، الذي يتحدّث بهذا الصدد عن طور كلاسيكيّ.

(٣) كاتب لاتينيّ، له حوليّات لم تبقَ منها سوى شذرات.

(٤) إسمه اللاّتينيّ الأكثر شيوعاً هو تورولدوس Turoldus، ويدعوه الفرنسيّون: تورولد Turold. هو=

ومن تيرولدوس إلى كازيمير دولاڤين Casimir Delavigne[١]، كلّ ما هناك هوَ نثرٌ مقفّى، لعبٌ، ترهّلٌ، ومجدُ أجيالٍ من البلهاء لا تُحصى ولا تُعَدّ: راسين[٢] Racine هو النقيّ، القويّ، العظيم.- لو نفخَ أحدٌ على قوافيه وخلطَ مصاريعَ أبياته لكانَ ذلك الأحمق الإلهيّ[٣] اليومَ بمثل غفليّة الكاتب الآنف الذّكر، مؤلّف كتاب «الأصول»[٤]. بعدَ راسين، تزداد اللعبة رداءة. ولقد دامت ألفَي عام.

لس هذا [من طرفي] مزاحاً ولا مفارقة. أنا يُلهمني العقل من اليقينيّات حول الموضوع أكثر ممّا يمكن أن ينتابَ الغضبُ أحدَ أفراد «فرنسا الفتاة»[٥]. ثمّ إنّ للجُدد كامل الحريّة في مقت الأسلاف: نحنُ في ديارنا ولدينا الوقت كلّه.

لم تُقيِّم الرّومنطيقيّة تقييماً جيّداً؛ ومن ذا الذي سيقوم بذلك؟ النقّاد!! الرّومنطيقيّون الذين يثبتون جيّداً أنّ الأغنية لا تكون الأثر، أي الفِكرَ المُغنّى **والمُدرَك** من لدن المغنّي نفسه، إلاّ فيما ندر.

=المؤلّف المنسوبة له "أغنية رولان" *Chanson de Roland* التي تعظّم بطولات الفرنجة أمام المسلمين.

(١) شاعر معروف في زمنه (١٧٩٣-١٨٤٣)، كان ممقوتاً من لدن الرّومنطيقيّين.

(٢) يُعتبر جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩)، إلى جانب مُعاصره پيار كورنَيّ Pierre Corneille، أكبر كتّاب التراجيديّات (المآسي) الفرنسيّين.

(٣) هكذا كان رومنطيقيّو حركة "فرنسا الفتاة" الشّعريّة ينعتون راسين.

(٤) يبدو رامبو مُحيلاً إلى إينيوس، الذي سبقَ ذكره، إلاّ أنّ اللاّتينيّ كاتون Caton (القرن الثّالث قبل الميلاد) هو مؤلّف الكتاب المذكور.

(٥) فرنسا الفتاة :La Jeune-France تشير هذه التّسمية إلى رومنطيقيّي الجيل الثاني، الذين ترعرعوا حوالى ١٨٣٠، والذين يتميّزون بوقاحة مقصودة وبقدر من السّخرية. ممثّلهم هو الفريد دو موسيه Alfred de Musset، وخصوصاً أعضاء "النّدوة الصّغيرة "Petit Cénacle"، وعلى رأسهم نرڤال Nerval، وغوتييه Gautier، وبوريل Borel وأونيدي O'Neddy، وماكيه Maquet. وسيَسخر غوتييه من هذا الاتجاه لاحقاً، فيما يندفع نرڤال على طرق المغامرة الروحانيّة والترحّل الفرديّ، التي ستقوده إلى الجنون فالانتحار. في العبارة المعنيّة من الرّسالة يقصد رامبو أنّ يقيناته حول ما هو بصدد قوله (الرّداءة المتزايدة للعبة الشّعر) تفوق ما لدى أعضاء "فرنسا الفتاة" من قدرة على الغضب.

ذلك أنّ **الأنا** آخر[١]. وإذا ما أفاقَ النّحاس ووجدَ نفسه بوقاً، فما هي بخطيئته. ذلك بديهيٌّ عندي: إنّني أشهد تفتّح فكري: أتملاّهُ، وإليه أُصغي: أُحرّك القوس، فتتعالى الموسيقى في الأعماق، وبقفزةٍ واحدةٍ نأتي إلى الخشبة.

لولا أنّ البُلَهاء الهَرِمين[٢] لم يجدوا من الأنا سوى دلالتها الزّائفة، لما كنّا اليومَ ملزمين بكنس كلّ هذه الملايين من الهياكل العظميّة التي راكمتْ، من زمنٍ لانهائيّ، منتجاتِ عقلها الأعوَر، منادية بكونها هيَ مَن ألّفَها!

قلتُ إنّ الأشعار والقياثر كانت في اليونان **تُنغّم الفعل**. بعدَها، صارت الموسيقى والقوافي لعباً وتَراويح. دراسة هذا الماضي تسحر الفضوليّين: كثيرون يلقون متعتهم في تجديد هذه العتائق: - هذا عائدٌ إليهم[٣]. منذ الأزل يطرح الذّكاء الكونيّ أفكارَه بصورة طبيعيّة؛ والبشر يلتقطون نصيباً من ثمار الدّماغ هذه: وبمقتضاها يعملون ويؤلّفون كتباً: هكذا كانت المسيرة أبداً، فالإنسان لا يعمل على نفسه، وهو لم يستيقظ بعدُ، أو أنّه لم يبلغ بعدُ امتلاء الحلم الكبير. موظّفون، وكتّاب: المؤلّف، المبدع، الشّاعر، هذا الإنسان لم يوجد قطّ!

الدّرس الأوّل لمن يريد أن يكون شاعراً هو المعرفة الكاملة لنفسه؛ يبحثُ عن روحه، يفتّش عنها، يراودها، يتعلّمها. ومتى عرفها، كان عليه أن يثقّفها؛ الأمر يبدو بسيطاً: ففي كلّ دماغ يتحقّق نموّ طبيعيّ. وكم من الأنويّين[٤] يجهرون بكونهم مؤلّفين! آخرونَ يَعْزون تقدّمهم الفكريّ لأنفسهم!- وإنّما

---

(١) هي العبارة نفسها التي رأيناها في الرّسالة السّابقة إلى جورج إيزامبار.

(٢) ربّما كان يقصد ديكارت، مع عبارة الكوجيتو الشهيرة: "أنا أفكّر، إذن أنا موجود"، ومَن لفّ لفّه. أنظر الرّسالة السّابقة إلى جورج إيزامبار.

(٣) يشير انطوان آدم إلى أنّ رامبو يستهدف هنا بصورة واضحة لوكونت دو ليل Leconte de Lisle، الذي كان مهموما بتجديد طرائق القدماء.

(٤) كتبَ: " égoïstes "، والكلمة لا تفيد لديه معناها الشّائع ("أنانيّين")، بل مَن يجدون في "أَنَواتهم" نقطة انطلاقهم الأولى ومرجعهم النهائيّ.

يتعلّق الأمر بإحالةِ الرّوحِ ممسوخة: على غرار «مُشتري الأطفال»[1]، نَعَم! تصوّر إنساناً يغرسُ على وجهه ثآليلَ ويَرعاها!

قلتُ إنّه ينبغي أن يكون المرءُ **رائياً**؛ أن يصبح **رائياً**.

يصبح الشّاعر **رائياً** بفعل **تشويش** طويل، واسع ومدروس[2] لجميع الحواسّ. [ينبغي أن يعرف] جميع أشكال الحبّ والمعاناة والجنون؛ أن يبحث بنفسه عن جميع السّموم، ويستنفدها في ذاته، ولا يحتفظ إلاّ بعصارتها. هي معاناة لا توصف، يلزمه فيها الإيمان كلّه، والقوّة فوق-الانسانيّة كلّها، فهو يصبح بين الجميع أعظمَ مريضٍ، وأكبرَ مجرمٍ، وألعنَ ملعونٍ[3] - يصبح هو العارف الأعظم! - لأنّه يصل إلى **المجهول**! ما دامَ ربّى روحه، الثريّة من قبل، أكثر من أيّ أحدٍ سواه! إنّه يصل إلى المجهول، وعندَما ينتهي به الأمر إلى فقدانِ فهم رؤاه بباعثٍ من خوفه، فسيكون على الأقلّ قد رآها! فليَمُتْ آنئذٍ في تواثبه بينَ الأشياء العجيبة وغير الممكن تسميتها: سيأتي عمّالٌ رهيبون آخرون؛ ويبدأون من الآفاق التي سقطَ هوَ أمامَها.

- البقيّة في ستّ دقائق -

---

(١) تظهر شخصيّات "مشتري الصّغار"، بتسميتهم الإسبانيّة التي استخدمها رامبو ("comprachicos")، في "الرّجل الذي يضحك *L'Homme qui rit* (1869)" لفيكتور هوغو. وهم موصوفون في هذه الرّواية كمتاجرين بالصّغار يشوّهون هم أعضائهم ويحوّلونهم إلى مسوخ تُعرَض في دكاكين الأعياد الشعبيّة. الصّورة مستعارة هنا مجازيّاً، والرّائي يمارس عملاً مشابهاً لا على الآخرين، ولا على جسده، بل على روحه. وبلا أيّة نيّة لاجتذاب رامبو في اتّجاه التصّوف، نُذكّر بأنّ عملاً مشابهاً كان ينادي به الملامتيّة، وبأنّ التّجارب الرّوحانيّة الكبرى غالباً ما تقوم بتحويلات معتبرة لقدرات النّفس.

(٢) مدروس (raisonné): لا يقصد هنا بالطّبع التخطيط العقلانيّ لمشروع الرّائي، وإنّما الوعي به ونشدانه والتوسّل بجميع الوسائل الموصلة إليه.

(٣) الشّاعر الملعون (le poète maudit): هنا يعلن رامبو عن فكرة الشاعر الملعون، هذا الذي يعي لعنته ويضطلع بها، وهي فكرة سيجعل منها ڤرلين فيما بعد عنواناً لكتاب له عن رامبو وبودلير ونرڤال وشعراء آخرين ("الشّعراء الملعونون *Les Poètes maudits*").

هنا أدسّ مزموراً آخر **خارجَ النصّ**: حاول أن تُعيره أذناً مُجاملة، - وسيُسحَر الجميع.- القوس في يدي وها أنا أبدأ:

(«عاشقاتي الصّغيرات»:

«مياهُ دمعٍ مقطّرة»، إلخ.)

هوَذا. ثمَّ لاحظْ أنّني لو لم أكن أخشى تحميلك ٦٠ سنتيماً للبريد- أنا المسكين الفزِع الذي لم يلمس منذ سبعة أشهر قطعةَ نقودٍ نحاسيّة واحدة!- لأرسلتُ لك «عشّاق باريس»[١]، في مائة بيت سداسيّ[٢]، و«موت باريس»، في مائتي بيتِ سداسيّ أيضاً.

أستأنِفُ:

وعليه، فالشّاعر سارقٌ للنار حقّاً.

إنّه مكلّف بالإنسانيّة، بل حتّى **بالحيوانات**؛ عليه أن يمكّن الآخرين من الإحساس بابتكاراته، لمسها، سماعها؛ فإذا كان لما يجلب من هناك شكلٌ، أعطى شكلاً؛ وإذا كان بلا شكلٍ، أعطى اللاّ-شكل. عليه أن يعثر على لسان؛

- عدا ذلكَ، وبما أنّ كلّ كلامٍ فكرةٌ، فإنّ زمنَ لغةٍ كونيّةٍ سيأتي! ينبغي أن يكون المرء أكاديمياً - أي أكثر موتاً من أحدِ المتحجّرات - ليُكمِلَ إنجازَ مُعجَم، لأيّة لغة. إنّ ضعفاءَ يشرعون **بالتّفكير** بالحرف الأوّل من الأبجديّة[٣] يمكنٌ أن يسقطوا في حبائل الجنون بسرعة!-

---

(١) لم يُعثر لا على هذه القصيدة ولا هذه التي يتلو ذِكرها. وزعمَ دولائيه أنّ موضوع القصيدة الأولى كان هو هرب رامبو وتسكّعه في العاصمة في أوائل ١٨٧١، مصحوباً بفتاة.

(٢) تُسمّى الأبيات الفرنسيّة، عَروضيّاً، بعدد مقاطعها الصوّتيّة، فعَروض الشّعر الفرنسيّ مقطعيّة لا تفعيليّة.

(٣) هو بالطبع حرف " A "، الذي سيتأمّله رامبو في قصيدته "حروف العلّة"، ثمّ يستعيدها في "فصل في الجحيم" استعادة ساخرة يمهّد لها بالقول: "هيَ ذي حكاية إحدى حماقاتي"، مُلقِياً على نفسه تهمة الحمق أو الجنون هذه.

- ستكونُ هذه اللّغة من الرّوح وإلى الرّوح، لغة تلخّصُ كلَّ شيء، العطورَ والأصواتَ والألوان[١]؛ ستكون فكراً يشدُّ إليه الفكرَ ثمّ يجتذبه. سيحدّد الشّاعر كميّة المجهول المستيقظة في الرّوح الكونيّة في زمنه: ويَهب ما هو أكثر من صياغة لفكره ومن تدوينٍ [محضٍ] **لمسيرته نحوَ التقدّم**[٢]. ولأنّ الضّخامة ستُصبح هي القاعدة المهضومة من لدن الجميع، فَسيكون **هو مُضاعِفاً للتقدّم** حقّاً![٣]

سيكون هذا المستقبل ماديّاً، أنتَ ترى ذلك. - وستكون هذه القصائد، الملأى أبداً **بالعدَد والتّناغم**[٤]، مكتوبةً لتبقى. - سيكون ذلك في العُمقِ **الشّعرَ** الإغريقيَّ من جديدٍ، نوعاً ما.

ستكون للفنّ الخالد وظائفه: مثلما الشّعراء هم مواطنون. ولن يُنغمّ الشّعرُ الفعلَ؛ بل **سيتقدّمه**.

هؤلاء الشّعراء سيكونون! عندما ينتهي استعبادُ المرأة[٥] غير المتناهي، وعندما تحيا هي من أجل ذاتها وبذاتها، ويكون الرّجل - هو الشّنيع حتّى هذه اللحظة - قد وَهبها انطلاقتها، فستغدو شاعرةً هي أيضاً! ستعثر المرأة

---

(١) كان بودلير قد كتب في سونيتة "مطابقات Correspondances": "العطور والألوان والأصوات تتجاوب".

(٢) خلافاً لما حدث لبودلير وفلوبير، ألهمت الكومونة رامبو إيماناً بالتقدّم، لكن على نحو مختلف ممّا لدى دعاته السّاذجين الذين يسخر هو منهم، من أمثال لوي-إكزافيه دو ريكار Louis-Xavier de Ricard (أحد مؤسّسي حركة البرناس الأولى)، الذي يسخر رامبو منه في "الألبوم العبثيّ".

(٣) يوظّف الجناس والاشتراك في الجذر اللغويّ بين "énormité" (وهي الضّخامة بما هي خروج على القواعد والمقاييس) و "norme"، وهي القاعدة. ما يحتفي به رامبو هنا هو "ضخامة" التقدّم المهولة وعظمة إنجازاته.

(٤) كان العدَد و التناغم (الهارمونيّة) من الكلمات الأثيرة لدى البرناسيّين، يأخذهما رامبو لصالحه، وسوف نرى الاستخدامات الجديدة والمتواترة التي يُدخل فيها مفهومه للتّناغم في "إشراقات" وسواها من أعماله.

(٥) ربّما كان رامبو قد سمع عن الحركة النسويّة التي كانت تتنامى في كومونة باريس. لكنّه طالما أعرب عن وعي اجتماعيّ وتاريخيّ بمشكل المرأة وسواها، بعيداً عن كلّ آيديولوجيّة ذكوريّة ازدرائيّة.

على المجهول! هل ستختلف عوالم تفكيرها [آنئذٍ] عن عوالمنا نحن معشر الرجال؟ - إنّها ستكتشف أشياء عجيبةً، متعذّرة على السّبر، منفّرةً، أو عذبة؛ وسنتلقّاها نحن ونفهمها.

في انتظار ذلكَ، لنطالبِ الشّعراءَ **بجديدٍ**، - أفكاراً وأشكالاً. سرعان ما سيَحسب جميع البارعين أنّهم أرضوا هذا المطلب. - والأمر ليس كذلك!

كان الرّومنطيقيّون الأوائل **رائين** على غير كثيرِ وعيٍ منهم؛ بدأت تربية أرواحهم بالحوادث: قاطرات مهجورة وما تزال حارقةً، تجتذبها السّكك أحياناً. - لامارتين[١] راءٍ أحياناً، لكنه مختنق بُعتيق الأشكال. - هوغو، **البالغ العناد**[٢]، كان رائياً في الأجزاء الأخيرة من عمله: إنّ روايته «البؤساء» لقصيدة حقيقيّة. لديّ هنا تحت يدي مجموعته الشّعريّة «العقوبات» *Les Châtiments*؛ ونحن واجدون في قصيدته «ستيلا» Stella مقياس **رؤية** هوغو إلى حدّ ما. ثمة [لديه] أكثر ممّا يلزم من [آثار] بلمونتيه Belmontet ولامْنيه Lamennais، وأكثر ممّا يلزم من اليَهوات (جمع يهْوَه) والأعمدة، هذه الفخامات العتيقة المبقورة[٣].

---

(١) قام رامبو بمحاكاة ساخرة للامارتين في أقصوصته "قلب تحت جبّة". وقد توفّي هذا الشّاعر، الملقّب بـ "البجع"، في ١٨٦٩.

(٢) يقصد، بتعبير ستينمتز، أنّ هوغو كان قليل التطّور ولا ينفكّ يردّد أفكاره الثّابتة، المحكومة بمثنويّة واضحة (الظّلام والنّور، الخير والشرّ، إلخ.)، ومع ذلك يقرّ بأنّه صار رائياً في أعماله الأخيرة، خصوصاً في روايته "البؤساء" التي كان رامبو معجباً بها.

(٣) لهوغو تأثير واضح على قصائد رامبو الأولى ("الحدّاد" مثلاً). لكن قصيدة "الرّجل العادل" لرامبو ترينا المسافة التي بدأ صاحب "إشراقات" يتّخذها من سلَفه الكبير. ما كان رامبو يعيبه على هوغو هو نزعته الدينيّة المفخّمة (قصائده الشّبيهة بأدعية وصلوات)، ومواقفه السّياسيّة الملتبسة أثناء كومونة باريس بالرّغم من ميوله الجمهوريّة التي كان قد تعرّض بسببها للنّفي. من هذه المواقف احتجاجه، في قصيدته "النُّصْبان Les Deux Trophées"، المنشورة في السّابع من نوّار/ مايو ١٨٧١، أي قبل كتابة رامبو رسالته هذه بثمانية أيّام، على قيام أنصار الكومونة بإنزال مسلّة ڤاندوم الشّهيرة، التي تمجّد نابليون الأوّل، وقصف الحكومة الجمهوريّة قوس النّصر بباريس، مُساوياً هكذا بين سياستَي كلّ من الحكومة والثّوّار. ويرى ستيف مورفي (تذكره نشرة آرليا) أنّه إنّما تلميحاً إلى هذه القصيدة كتب رامبو في هذه الرّسالة عبارته: "الفخامات العتيقة المبقورة" وذكرَ لوي بلمونتيه (١٧٩٩-١٨٧٩)، وهو=

دو موسيه De Musset[1] ممقوت أربع عشرة مرّة بالنسبة إلينا، نحن أبناء الأجيال المتألّمة والمجتذَبة بالرّؤى، - والتي شتَمها كسله الملائكيّ! يا لحكاياته وأمثاله الفرنسيّة! لياليه، رولا Rolla، نامونا[2]، والكأس![3] كلّ شيء لديه فرنسيّ، أي مقيت إلى أبعد درجة؛ فرنسيّ، لا باريسيّ! صنيعٌ اخر لهذه العبقريّة المنفّرة[4] التي ألهمت رابليه Rabelais وڤولتير Volatire وجان لافونتين Jean La Fontaine مثلما شرحَ شعره السيّد تَين Taine! ربيعيٌّ هوَ فكر دو موسيه! ساحرٌ هوَ حبّه! هوَذا نقشٌ في الميناء، شعرٌ قويّ! سيتذوّقون طويلاً الشّعر **الفرنسيّ**، لكنْ في فرنسا وحدها. إنّ أيّ مستخدَم لدى عطّارٍ ليقدر أن يتلو عليك مقاطعَ رولائيّة[5]؛ وكلّ تلميذٍ في حلقةٍ يسوعيّة[6] يحمل في سرّ دفتره قوافيها الخمسمائة. في الخامسة عشرة، تجعلُ وثْبات الهوى هذه جميع الفتيان في اغتلام؛ في السّادسة عشرة، يكتفون بترديدها **بحمية**؛ وفي الثّامنة عشرة، بل حتّى في السّابعة عشرة، يكون كلّ تلميذ متمكّن قادراً على الكتابة على شاكلة رولا، وإنّه

=شاعر عتيق الأشكال وبونابرتيّ مشهور. أمّا لامنيه (١٧٨٢-١٨٥٤) ففيلسوف كاثوليكيّ عمل على تحرير الكنيسة من تأثير السّياسة وأدان البابا غريغوار السّادس عشر أفكاره في ١٨٣٢. من مؤلّفاته "كلام رجل مؤمن *Paroles d'un croyant*" و"كتاب الشّعب *Le Livre du peuple*" و"الرّقّ الحديث *L'Esclavage moderne*".

(١) كان ألفريد دو موسيه قد استقطب اهتمام القرّاء من جيل رامبو، لكنّهم سيبتعدون عنه جميعاً، وخصوصاً البرناسيّون الذين سيعيبون عليه ميوعته وحسّاسيّته الزائفة. وسيسخر منه لوترِيامون بدوره في "أشعار *Poésies* (1870)". يعدّد رامبو هنا وينتقد أشهر أعمال دو موسيه، من شعر ونثر مسرحيّ وقصص منظومة (مع أنّ الأخيرة ما كانت لتخلو من روح الدّعابة).

(٢) "رولا" و"رامونا" عنوانا عملين شعريّين لدو موسيه، يعبّر في الأوّل خصوصاً عن زوال الوهم لدى العاشق.

(٣) إشارة إلى قصيدة دو موسيه "الكأس والشّفاه La Coupe et les lèvres".

(٤) هي العبقريّة الفرنسيّة التي كان الناقد تين Taine قد تكلّم عنها في دراسته للافونتين وحكاياته (١٨٦٠).

(٥) نسبة إلى مطوّلة "رولا" لألفريد دو موسيه؛ سبقَ ذكرها.

(٦) يمكن أن تكون هذه إلماحة إلى تلميذ التعاليم الدينيّة ليونار، بطل قصّة رامبو "قلب تحت جبّة"، الذي كان يسطّر في دفتر صغير أبياتاً غزليّة مضحكة.

ليكتب بالفعل قصيدته الرّولائيّة! ولربّما كان بعضهم يهيم بها حتّى الآن. لم يعرف دو موسيه أن يفعل أيّ شيء: كانت رؤى قابعة وراء شفّ السّتارة، فأغمضَ عينَيه. ماتَ هذا الفقيد الجميل فرنسيّاً، مفتقراً إلى القوّة[١]، متجرجراً من المقهى إلى طاولة الدّرس، ومنذ ذلك الحين لم نعد نتجشّم حتّى عناء إيقاظه بلعناتنا!

رومنطيقيّو الجيل الثّاني رائون تماماً: تيوفيل غوتييه Théophile Gautier، لوكونت دو ليل Leconte de Lisle، وتيودور دو بانفيل Théodore de Banville[٢]. لكنْ لمّا كان استكشاف اللاّ مرئيّ وسماع الجديد [غير المسموع به من قبل l'inouï] شيئاً مختلفاً عن استعادة روح الأشياء الميتة، فإنّ بودلير Baudelaire هو الرّائي الأوّل، ملك الشّعراء، **إله حقيقيّ**. هذا مع أنّه عاش هو أيضاً في وسَطٍ فنّانٍ بإفراط[٣]؛ والشّكل الممتدَح لديه كثيراً إنّما هو فقير[٤]: إنّ ابتكارات المجهول لَتستدعي أشكالاً جديدة.

إنّ المدرسة الجديدة، المولعة بعتيق الأشكال، والمدعوّة بالحركة البرناسيّة، تضمّ، بينَ [شعرائها] الأبرياء[٥] - [وأذكرُ منهم] آ. رونو A. Renaud[٦] (وقد كتبَ عمله الرّولائيّ)؛ ول. غرانديه L. Grandet (كتبه هو

---

(١) إجترح رامبو هنا كلمة هي: " panadif "، يرى البعض أنّه نحتها على وزن " maladif " (مَرَضيّ") من " panade "، ويهبها قاموس "ليتريه" Littré معنى ما يفتقر إلى الطّاقة وإلى القوام. ويعتقد البعض الآخر أنّه نحتها من " se panader "، أي يمشي متخايلاً كالطّاووس. والمعنى الأوّل أكثر ملاءمة للسّياق الحاليّ.

(٢) كان لبانفيل تأثير واضح على معاصريه من الشّبّان (رامبو نفسه في بداياته)، وكان البرناسيّون يعدونّه هو وغوتييه رائدَين وأنموذَجين. مالارمه Mallarmé سيضيف إليهما بودلير.

(٣) يقصد وسطاً مفرط التفنّن والترصّد لكلّ ما هو أنيق. أي سطحيّ.

(٤) يشير جان-لوك ستينمتز (نشرة آرليا) إلى أنّ رامبو لا يستحضر هنا سوى قصائد بودلير الموزونة، وهي لم تكن فقيرة الشّكل قطّ. فهو لا يحكم على قصائد نثر بودلير، السّرديّة في الغالب، والتي لا تذكّر بها "إشراقات" إلاّ من بعيد. ويتساءل النّاقد إن كان رامبو يعرفها يومَ كتبَ عمله المذكور.

(٥) مفردة الأبرياء (innocents) تحمل لدى رامبو دلالة تهكمّية تقربها من معنى "السّذّج".

(٦) من آ. رونو إلى كوبيه: في هذه القائمة من الأسماء يذكر رامبو عدداً من معاصريه ممّن غابوا عن الذّاكرة الشّعريّة لقرّاء حقبتنا، باستثناء پول ڤرلين. وكانوا جميعاً (خلا جوزيف أوتران) قد نشروا أشعاراً في=

أيضاً)؛ وشعراء النّزعة الغاليّة وأشباه دو موسيه، غ. لافونيتر G. Lafenestre، وكوران Coran، وك. پوپلان Cl. Popelin، وسولاري Soulary، ول. سال L. Salles؛ والتّلامذة مارك Marc وأيكار Aicard وتوريه Theuriet؛ والموتى والبُلهاء أوتران Autran وباربييه Barbier ول. پيشا L. Pichat ولوموانْ Lemoyne والأخوين دَيشان Deschamps وأشباه ديزيسار Desessart؛ والصحفيّين ل. كلاديل L. Cladel وروبير لوزارش Robert Luzarches وإكزافييه دو ريكار Xavier de Ricard؛ وهواة الفنطاسيّة [من أمثال] س. منديس C. Mendès؛ والبوهيميّين؛ والنّساء؛ والموهوبين [الحقيقيّين] ليون ديَيْركس Léon Dierx وسولي-پرودوم Sully-Prudhomme وكوپيه Coppée، - أقول إنّ هذه المدرسة تضمّ رائيَين اثنين، هما ألبير ميرا Albert Mérat وپول ڤرلين Paul Verlaine، والأخير شاعرٌ حقيقيّ[1]. - هوَذا. هكذا أعمل لأغدوَ **رائياً**.- ولنختتمْ بأغنية ورِعة[2].

= "البرناس المعاصر *Le Parnasse contemporain*" في ١٨٦٩ (سلسلة جديدة). وبينَ أصحاب المواهب، يركّز رامبو، عن حقّ، على كلّ من فرانسوا كوپيه وليون ديَيْركس.

(١) لا غرابة في أن يستوقف ڤرلين Verlaine انتباه رامبو، فهو، أي ڤرلين، متمّم حقيقيّ لعمل بودلير، وكان قد تميّز في مجموعتيه: "قصائد زُحَلية (1866) *Poèmes saturniens*" و"أعياد غزليّة *Fêtes galantes*" التي يتحدّث رامبو عنها في إحدى رسائله إلى إيزامبار، وفي قصائد أخرى في بداية الحرب الفرنسيّة-البروسيّة. أمّا ألبير ميرا Albert Mérat فكان أحد أعضاء منتدى ساخر منحه أعضاؤه التّسمية المُفارِقة: "البُسَطاء الوقحين Vilains bonshommes" سيُدخل ڤرلين رامبو فيه ويجعله يساهم في دفتره الجماعيّ المسمّى "الألبوم العبثيّ". لكن بعدَ مشادّة صاحب "المركب السّكران" مع المصوّر الفوتوغرافيّ الشّهير إتيان كارجا Etienne Carjat، سيرفض ميرا المثول إلى جانب رامبو في لوحة "ركن الطّاولة Coin de table" لهنري فانتان-لاتور Henri Fantin-Latour، التي تصوّر عدداً من أعضاء المنتدى في الغرفة التي اتخذوها مقرّاً لهم في فندق Les Etrangers (فندق "الغُرَباء"). ولا يتمتّع ميرا اليوم بأيّة أهميّة شعريّة. ومن المستغرب أن يكون رامبو قد لاحظَ قصائده في "البرناس المعاصر" ولم ينتبه في الإصدار نفسه لا إلى قصيدَتي شارل كرو Charles Cros ولا إلى قصيدة "هيروديّاد Hérodiade" لمالارمه Mallarmé.

(٢) مَن يراجع هذه القصيدة في مكانها من هذا الدّيوان يجدْ أنّ نعت رامبو لها بالورِعة إنّما هو على سبيل التفكّه والسّخرية. وقد نبّه النقّاد إلى أنّ القصائد التي يُرفقها رامبو برسالته هذه ("أغنية حرب باريسيّة" =

(«إقعاءات» :

«عندما يُحسّ ميلوتوس الرّاهبُ في ساعةٍ متأخّرة»، إلخ.)

ستكون مقيتاً إن لم تُجب[1]: بسرعة، فلربّما صرتُ في باريس في غضون ثمانية أيّام[2].

إلى اللّقاء،

آرتور رامبو.

=و"عاشقاتي الصّغيرات"، و"إقعاءات") تشكّل، بشحنتها التمرّديّة وسخريتها وكذلك بنقاوة الشّكل فيها، تطبيقاً لما يُعلن هو عنه في هذه الرّسالة من مبادئ جديدة ونوايا لتغيير المراس الشّعريّ.

(١) كانت رسالة سابقة إلى دميني (١٠ حزيران/ يونيو) قد بقيت بلا ردّ.

(٢) تتفق ذكريات ڤرلين ودولائيه وتقارير الشّرطة المحرّرة في لندن في ٢٦ حزيران/ يونيو ١٨٧٣ على أنّ رامبو ساهم في الكومونة وتطوّع فيها كمقاتل. وإذا كان قد انطلق إلى باريس في غداة كتابته هذه الرّسالة، المؤرخة في ١٥ نوّار/ مايو ١٨٧١، فهذا يعني أنّه وصلها في قلب "الأسبوع الدامي" (٢١-٢٨ نوّار/ مايو) الذي تعرّض فيه أنصار الكومونة إلى مجزرة. وبباعث من غياب الوثائق وتضارب الشّهادات، يظلّ الإبهام محيطاً بتحرّكات رامبو في الفترة الممتدّة بين منتصف نيسان/ أبريل ومنتصف نوّار/ مايو من العام نفسه، والتي ربّما قام فيها بزيارة العاصمة.

المُناوَلات الأولى(*)

-I-

إنّها لَبلهاءُ حقّاً، كنائسُ الرّيفِ هذه

حيثُ يُلوّثُ خمسةَ عشرَ صبيّاً قبيحاً الأعمدة

فيما يُصغون إلى رجلٍ أسوَدَ[1] وأخرق

متخمّرِ الحذاءين[2] يلثغُ بالهذَر الإلهيّ[3]:

لكنَّ الشمسَ توقظُ، عبرَ الخمائل،

(*) "المُناولَة" هي، في اصطلاح الكنائس العربيّة، تناول القربان في الكنيسة. والمناوَلة الأولى Première communion تشكّل مناسبة لاحتفال، فهي تعني، كختان الصّبْيان في الإسلام واليهوديّة، دخول الصبيّ أو الصّبيّة في الجماعة الرّوحيّة. أرّخ رامبو هذه القصيدة في تموز/ يوليو ١٨٧١، وأرسلها ضمن رسالته الثانية إلى ڤرلين، مع "عاشقاتي الصّغيرات" و"الخلاعة الباريسيّة". كانت المناوَلة الأولى لشقيقته إيزابيل قد أقيمت في اليوم الرّابع عشر من تموز/ يوليو نفسه. القصيدة على شيء من الغموض وتعقّد التراكيب. يسودها نوعٌ من التناظر البنائيّ المدروس، فقسماها الأوّلان، التمهيديّان، يتألّفان من مقاطع بستّة أبيات، والأقسام السّبعة الباقية، التي تصوّر اضطرابات فتاة مترهبنة، تتألّف من رباعيّات. يضع وجهاً لوجه كلاًّ من المناوَلات الأولى في الرّيف (تدور وسطَ الطّبيعة، دونَ أن تشوّش سلامَها أبداً)، والمناوَلات الأولى في المدينة حيث تُقنّن الآيديولوجيّة الدينيّة رغبات جسد المتناوِل المراهق وتركّز كيانه كلّه على محبّة المسيح. ويُذكّر ستينمتز (نشرته للآثار الكاملة وحواشيه في نشرة آرليا) بأنّ رامبو، بهذه القصيدة البالغة القرب من "شعراء السّابعة"، يكون أوّل شاعر يُدخل العوارض الجسديّة والنفسيّة في الأدب بقوّة.

(١) الرّجل الأسوَد هو هنا القسّ، يكنّي له بثوبه.

(٢) يذكّر برونيل وستينمتز بهذا الصّدد بجوزَبي بطل أقصوصة رامبو "قلب تحت جبّة" (أنظرْ ترجمتها في هذا الكتاب)، وروائحهما التي تستند عليها حبكة النصّ المذكور.

(٣) تلميح إلى النطق الكنسيّ الخاصّ لمَخارج الحروف، وخصوصاً للرّاء.

الألوانَ الحائلةَ لألواحِ الزّجاج غيرِ المنتظمة.

البَلاط عابقٌ أبداً برائحةِ الأرضِ الأمّ.
ولسوفَ ترونَ تلالاً من هذه الحصى التُّرابيّة
في الرّيفِ المُغتلمِ[١] المرتعشِ باحتفال
حاملاً قُربَ سنابلِ القمحِ المثقَلة، في الطّرُقِ المغراء،
هذه الشُّجيراتِ المحروقةَ [بالشّمسِ] حيث يلمع البُرقوقُ أزرق،
وعُقَداً من توتٍ أسوَدَ ووردٍ بريّ.

كلَّ مائةِ عامٍ تُحالُ هذه المُستودعاتُ[٢] أكثرَ مَهابة
بمزيجٍ من ماءٍ أزرقَ وحليبٍ خاثر؛
ولئن لوحظتْ تعبُّداتٌ زائدةٌ ومُضحِكة
قربَ [تمثالِ] السّيدةِ أو القدّيسِ المحشوّ قشّاً[٣]،
فإنَّ ذباباً تفوحُ منهُ رائحةُ الإصطبلاتِ والنّزل
يظلّ يلتهم شمعَ الأرضيّة المُشمَّسة[٤].

يَدينُ الصّغيرُ بوجودهِ للمنزلِ خصوصاً،
لأسْرةِ العناياتِ السّاذجةِ والأعمالِ الطيّبةِ التي تُبلِّد؛

(١) ريف مغتلِم، أي مخترَق بشهوة الجنس، كما في مناخات "الشّمس والجسد".
(٢) هي الكنائس، يشبّهها ساخراً بالأهراء أو مستودعات الغلال، ويلمّح إلى إعادة طلْيها سنوياً، بما يجعلها موحيةً بوقار أكثر.
(٣) أي المحنّط.
(٤) يقصد أنّ المهابة الروّحانيّة الزّائدة تجد هنا مقابلها في الذّباب الذي يهب كنائس الرّيف هذه مسحة أكثر تواضعاً وربّما أكثر شعبيّة.

يخرج [الرّجالُ][١] ناسينَ أنّ جِلدهُم يتنمّل
حيثُما ألصقَ **راهبُ المسيحِ** أصابعَه القويّة.
والرّاهبُ يُكافَأُ بِسقفٍ تظلّله خميلة
ليتركَ في الشّمسِ كلَّ تلك الجباه المسفوعة[٢].

اليومُ الأجمَلُ يومُ أوّلِ رداءٍ أسودَ[٣]، يومُ الكعكةِ بالفاكهة،
حيثُ في ظلِّ نابليونَ أو طفلِ الطّبل الصّغير[٤]
[ينتصبُ] رسمٌ ترى فيه يوسفَ ومارتا وأمثالَهما
مادّينَ ألسنتَهم بحبٍّ باذخ؛
وفي يومِ العِلمِ تنضافُ إليه بطاقتان[٥]،
التّذكارانِ الطيّبانِ الوحيدانِ من اليومِ العظيم.

دائماً تذهبُ الفتياتُ للكنيسةِ، مسرورات
لسَماعِ الفتْيان يدعونهنَّ بالدّاعرات؛

---

(١) أبقى رامبو على الفاعل مضمَراً، يسمح بفهمه تعبير "الجباه المسفوعة" في ختام هذا المقطع، جباه العاملين في حرث الأرض وزراعتها.

(٢) الأرجح أنّها جباه الفلاّحين، يعملون دون وقاية من حرارة الشّمس.

(٣) يقصد عندما يرتدي الصبيّ رداءه الأسوَد الأوّل، رداء الرّهبان، في جوّ احتفاليّ كهذا الذي يصفه المقطع.

(٤) يقصد في ظلّ صورتيهما. وطفل الطّبل الصّغير هو جوزيف بارا Joseph Bara، قُتلَ في معركة ڤانده في ١٧٩٣ في سنّ الرابعة عشرة يومَ كان قارعاً للطبل في الجيش الجمهوريّ، وبقيت ذكراه حيّة بصورة شبه أسطوريّة في الأرياف الفرنسيّة ونعاه أندريه شينْيَيه André Chénier في قصيدة.

(٥) ربّما كان يقصد بيوم العِلم يوم "الرّسامة" (تخرّج التلامذة في الدّراسات الكهنوتيّة وبلوغهم مرتبة راهب). إلاّ أنّ الشرّاح يتساءلون: لمَ، في هذه الحالة، بطاقتان اثنتان؟ ربّما كانت شهادة التخرّج تتمثّل في وثيقتين مختلفتين.

والفتْيانُ يَتبخترون بعدَ صلاةِ المساء أو القدّاس
هم المنذورونَ لزيّ الثّكنات؛
في المقهى يسْخرونَ من بيوتَ الأكابِر،
وفي ثيابٍ جديدةٍ يتَشدّقون بأغانٍ شنيعة.

في تلك الأثناء يختارُ **القسُّ** للأطفالِ رسوماً،
وفي خلْوَتهِ في أعقابِ صلاةِ المَساء،
عندما يمتلئ الجوُّ بالخنّةِ البعيدةِ للرّقصات،
ورغمَ تَحريماتِ السّماء، يُحسُّ بأصابعِ قدَميه
مخطوفةً وبربْلةِ السّاق وهيَ ترقص؛
- يُقبلُ اللّيلُ قرصاناً أسوَدَ يَنزلُ في سماءٍ ذهبيّة.

-II-

بينَ أساتذةِ الدّينِ الشبّانِ الآتين(١)
من الضّواحي أو من **حاراتِ الأثرياء**،
ميّزَ **القسُّ** هذه الفتاةَ المجهولةَ، بعينَيها الكئيبتين،
وجبهتِها الصّفراءِ. يبدو أبَواها بوّابَينِ وديعَين.

---

(١) المفردة التي تقدّمها النّشرات التي تحاكي نشرة ڤانيه Vanier الأولى لآثار رامبو الكاملة (١٨٩٥، تقديم پول ڤرلين) هي " catéchistes " وتعني تلامذة دروس مبادئ الدّين في الكنيسة. ما يقصده رامبو هو الرّهبان الشبّان (ذكوراً وإناثاً) الذين يضطلعون بتقديم هذه الدّروس، ويُدعَون بالفرنسيّة: "catéchumènes". لا يمكن أن يكون هذا الفارق فاتَ رامبو، وعليه فلا بدّ أنّ خطأً حصل في استنساخ القصيدة. وتتكرّر الكلمة في البيت الخامس من هذا المقطع. وفي الموضعين، ترجمنا بالمعنى المقصود. ثمّ إنّ كون هؤلاء الأساتذة آتين من "الضّواحي أو من حارات الأثرياء" يعني أنّ الشّاعر ينتقل بنا هنا إلى إحدى كنائس المدينة، يقارن بينها وبين كنائس الرّيف التي وصفَها في المقاطع السّابقة.

«في اليومِ العظيمِ، سيميّزُ اللّه بينَ الأساتذةِ الشبّانِ هذا الجَبين
ويَجعل جُرْنَ مائه المقدّسِ عليه يَهمي».

-III-

في عشيّةِ اليومِ العظيمِ، تتمارضُ الفتاةُ. هذا أفضل
ممّا في الكنيسةِ العاليةِ بصخبها الجنائزيّ،
في البدء تأتي الرّعشةُ؛ السّريرُ ما هوَ بالشيء المُضجِر،
رعشةٌ فوق-إنسانيّةٍ تَرجُّ كيانَها: «إنّني أموت... »

وكما في حبٍّ تسرقُه من أخواتِها البليدات[١]،
تَروح، في انهيارٍ، ويداها على القلب،
تَعدّ [في اللّوحاتِ] الملائكةَ ويسوعَ والعذراواتِ السّاطعات
وفي منتهى الهدوءِ تكونُ روحُها شرِبَتْ قاهرَها كلّه[٢].

يا أدوناي![٣]... - في التّراتيلِ اللاّتينيّة،

(١) يصوّر وثبة الحبّ المتوحّدة هذه التي تعيشها الفتاة مع المسيح عبر التّماثيل والصّوَر كما لو كانت تختلسها اختلاساً من زميلاتها المنشغلات في الكنيسة.

(٢) قاهرها هو بالطّبع المسيح، تشربه حبّاً. وسينمّي رامبو طوال هذه القصيدة، وبعنف وحيويّة نقديّة لم يشهدها الشّعر قبله، هذه الازدواجيّة الشعوريّة في حبّ للمسيح تشعر المرأة بهيمنته وفي الأوان ذاته بشلّه لجميع طاقاتها وإبعاده لها عن كلّ حبّ.

(٣) أدوناي (ومعناه "السيّد") أحد أسماء اللّه في "العهد القديم"، أخذتْه العبريّة عن الفينيقيّة. وهو يقيم وراء التّسمية الإغريقيّة لأدونيس، إله الانبعاث الذي أحبّته أفروديت (ڤينوس عند اللاّتينيّين) لفتوّته وجَماله. رامبو يوظّف هنا اللبس بين الدلالتين التّوراتيّة والإغريقيّة ليجمعَ بُعدين، أحدهما دينيّ والآخر إيروسيّ. فالفتاة تشهد هنا وثبة إيمان، وفي الأوان نفسه اندفاعَ شهوة. تُحاصرها محبّة المسيح، التي تجد ترجمتها في الخطيئة الأصليّة، ويُراود خيالها أدوناي، الذي يقودها إلى أدونيس، الفتى الجَميل.

هي ذي سمواتٌ ساطعةُ الخُضرةِ تغسلُ **الجِباهَ** الحُمر
الملطَّخةَ بالدّمِ الطّاهر دمِ صُدورٍ سماويّة[1]،
وثيابٌ ثلجيّةُ اللّونِ واسعةٌ تهبطُ على الشّموس!

- من أجل بكوراتها الحاضرةِ والآتية
تَعضُّ هي نَداواتِ **مغفرتِك**،
لكنّ مُسامحاتِكِ يا ملكةَ صهيون[2]
أكثرُ صقيعيّةً من زنبقِ الماء وصنوفِ المُربّى!

-IV-

ثمّ إنَّ **العذراءَ** ليستْ فحسبُ عذراءَ الكتاب.
واندفاعاتُ الإيمانِ تتحطّمُ أحياناً...
فيأتي فَقرُ الصُّوَرِ، تحيطه ألوانٌ من السّأم،
ورسومٌ منفّرةٌ وتماثيلُ خشبيّةٌ عتيقة[3]؛

ثمّ إنَّ فُضولاً وقِحاً بصورةٍ مبهَمة

---

(١) يرى أنطوان آدم أنّ هذه الجباه (وقد كتبها رامبو بحرف أوّل كبير) والصدّور النّازفة تشير إلى أعضاء السيّد المسيح والقدّيسين الذين تُكثر التّراتيل من ذِكر مآسيهم وما تكبّدوه من عذاب، والذين تراهم الفتاة في اللّوحات المحيطة بها في الكنيسة وتستدخلهم في هلوَستها. بدون هذه الفرضيّة يتعذّر فهم المقطع.

(٢) نسبة إلى جبل صهيون في فلسطين، و"ملكة صهيون" إحدى تسميات العذراء. يصوّر المقطع الصبيّة وهي تعانق تماثيل العذراء التماساً للمغفرة، وتشبّه برودتها ببرودة مربّى الإفطار الصباحيّ والورد المائيّ.

(٣) يشير أنطوان آدم إلى أنّه، بعدما تبرد حرارة المناوَلات الأولى، يكتشف الصّغير أو الصّغيرة قبح الصّور والتماثيل التقويّة التي يُراد عبثاً التعويض بها عن حماس دينيّ غائب.

يُفزعَ الحلمَ [المُزيّنَ] بزُرقةٍ عفيفة،
في مواجهةِ الأثوابِ السّماويّة،
ذلكَ الرّداءِ الذي بهِ يسترُ المسيحُ عُريَه[١].

لكنّ الفتاةَ، المسُتوحِشة الرّوحِ، فيما تطمس
جبينَها في الوسادةِ التي تُجوّفها صرخاتٌ صمّاء،
تريدُ، أجلْ، تريدُ إطالةَ بُروقِ الحنانِ القويّة،
وتُروِّلُ... – العتمةُ تملأ المنازلَ والباحات.

لم تَعُدِ الصّغيرةُ لتحتملَ. تهتاجُ وتُقوِّس
كفلَيها، وبإحدى يدَيها تسحبُ السّتارةَ الزّرقاء
لتُعيدَ نداوةَ الحُجرة قليلاً
إلى الأغطيةِ، إلى بطنها وصدرها اللاّهبَين...

-V-

عندما استيقظتْ، في منتصفِ اللّيل، كانتِ النّافذةُ بيضاء.
أمامَ النّعاسِ الأزرقِ نعاسِ السّتائر التي يُنيرها القمر،
غمرتْها فجأةً رؤيةُ طهاراتِ الآحاد؛
كانتْ قد رأتْ حلماً أحمرَ[٢]. كان أنفُها راعفاً؛

(١) يُشير أنطوان آدم إلى أنّ المقطع يستعيد فكرة شائعة عن الارتباك والمشاعر المختلطة التي تنتاب مَن يتأمّل عري السيّد المسيح والرّداء الذي يخفي عورته في التماثيل واللّوحات التي تصوّر صلبه.

(٢) كتبَ حرْفيّاً، في صيغة مكثّفة: " Elle avait rêvé rouge " ("كانت قد حلمتْ أحمرَ"). ويرى الشرّاح في العبارة إشارة إلى عُسر نفسيّ أو إلى ظهورٍ أوّل للطمث. يلاحظ القارئ أيضاً انتقال المتكلّم من السّرد بصيغة الحاضر إلى السّرد بصيغة الماضي.

كانتْ تُحسّ بِعفّةٍ وضعفٍ لا يسمحان
بأنْ تستمرئَ في اللّه هواها العائد،
ظمِأتْ للظلّمةِ[1] التي يَتأجّجُ فيها ثمّ يخمدُ القلب
تحتَ رعايةِ سمواتٍ عذبةٍ يُخمّنها هوَ؛

ظمأتْ للظّلمةِ، **الأمّ-العذراءِ** غير الملموسةِ التي تَتغمّد
بسكونها الرّماديّ جميعَ اضطراباتِها الفتيّة؛
ظمأتْ للظّلمةِ القويّةِ التي يُصرّفُ فيها القلبُ النّازف
بلا شاهدٍ تمرّدَهُ الذي لا صراخَ لَه.

وإذْ هيَ هكذا الضّحيّةُ والزّوجة،
أبصرتْها نجمتُها[2] وهي تحملُ في أصابعها شمعة،
وتنزلُ إلى الحوشِ حيثُ كانَ رداءٌ ينشف،
كمثْلِ طيفٍ أبيَضَ، وتجلو عن الأسقُفِ الأطيافَ السّود[3].

-VI-

ليلتُها المقدّسةُ أمضتْها في بيتٍ راحة.
من ثغراتِ السّقف، كانَ ينهمرُ صوبَ الشّمعةِ هواءٌ أبيض،
وأمامَ حوشٍ مجاور

---

(١) قصدَ الليل nuit بعامّة، وهو مؤنّث في الفرنسيّة، ولمّا كان الشاعر يوظّف في بيت لاحق صفة الأنوثة هذه، فقد اضطررنا إلى اختيار "الظلمة" لمزيد من الملاءمة النّحويّة والدّلاليّة.

(٢) النجمة هنا مطروحة في دلالتها الدينيّة، نجمة المصير أو النجمة الحارسة. ترى الفتاة نفسها زوجة للمسيح، وفي الأوان ذاته ضحيّة له.

(٣) تجلو الأطياف السّود بإضاءتها بنور مصباحها من أسفل.

كانتْ تنهارُ كزمةٌ هائجةٌ قانيةُ السّواد.

كانت الكوّةُ ترسمُ في الحوشِ قلباً من نورٍ قويّ
والسّماءُ تُصفِّحُ النّوافذَ بذهبٍ عقيقيّ؛
والأرضيّةُ العطِنةُ بِماء الغسيل
تحتملُ ظلالَ الحيطانِ المُفعَمةِ نُعاساً أسوَد.

....

-VII-

مَن سَيتكلّم عن كلّ هذه الشّهَواتِ والحنوّاتِ النّجِسة،
وإذا ما التهمَ الجُذامُ يوماً هذا الجسدَ البضّ،
فَمَنْ يقولُ ما سيَلحقُ به من حقدٍ ما برحَ عملُه الإلهيّ
يُشوّهُ إلى الآنِ العوالمَ، يا مجانينَ قذرين؟[١]

....

-VIII-

ويومَ تكونُ طوّعَتْ عُقَدَ «الهستيريّة» هذه كلَّها[٢]،
ستَرى في ظلّ كآباتِ السّعادة
عاشقَها وهو يحلمُ بمليونِ مريمَ بيضاء[٣]،
وفي غداةِ ليلةِ العِشقِ، بألمٍ [تقول له]:

---

(١) يُرجّح أنطوان آدم أنّ المجانين المخاطَبين هنا هم الرّهبان.

(٢) يشير ستينمتز إلى أنّ رامبو يأخذ هنا بالتفسير العلميّ الذي طرَحه الأطبّاء يومذاك للهستيريّة، والذي يحيل بعض انفعالات المرأة إلى الكبت الجنسيّ، فهي مرتبطة بالرّحم (ustéra).

(٣) أي، حسبَ برونيل، بفتيات ما زلن عذراوات.

«- أتعلمُ أنّني قتلتُكَ؟ أخذتُ فاك،
قلبكَ، كلَّ ما يملكُ المرءُ، كلَّ ما تملكون؛
وأنّني عليلةٌ: آه! فَليُنيموني
بين الأمواتِ بالماءِ الليليِّ يُسقَون!

«كنتُ فتاةً حقّاً، ويسوعُ لوّثَ أنفاسي.
ملأني حتّى البلعوم قرَفاً!
كنتَ تقبّلُ شعريَ العميقَ كالصّوفِ وأنا
كنتُ أدَعُكَ تفعلُ... امضِ، هذا ما تستأهلون،

«أيّها الرّجالُ! يا مَن لا يخطرُ لكمْ على بالٍ أنّ أكثرَ النّساء عشقاً
هيَ، في وعيها الرّذيلِ المَخاوِف،
أكثرُهنّ عُهراً وأشدُّهنّ ألماً،
وأنّ جميعَ وثباتنا في اتّجاهكم إنّما هيَ أخطاء!

«ذلكَ أنّ **مُناولَتيَ** الأولى قد ولّتْ.
قُبُلَكَ الأولى لم أعرفْها قطّ[1]:
ففؤادي وجسدي الذي يُقبّلُه جسدُك
يَتنمّلانِ بالقبلةِ الفاسدةِ ليَسوع!».

---

(١) السّبب، حسب برونيل، هو أنّ المسيح محا هذه القُبَل سلفاً. وفي البيتين التّاليَين ما يؤكّد هذا المعنى.

-IX-

آنئذٍ، ستُحسّ الرّوحُ المتعفّنةُ والرّوحُ التي ملؤها الأسَف[١]
بِلعناتكَ[٢] وهي تتدفّقُ. - سيكون الإثنانِ ناما
على حقدِكَ الذي بقيَ كاملاً لم يُمَسّ[٣]
مُفلِتَينِ، في طريقهما إلى الموتِ، من كلّ هوىً نقيّ.

يَسوعُ! يا يَسوعُ، يا سارقَ الطّاقاتِ الأزليّ،
أيّها الرّبُّ، يا مَن نَذرتَ لِشحوبكَ، لألفِ عام،
جباهَ نساءِ الآلامِ، فإذا هيَ مُسمَّرةٌ على الأرض،
من العار وأوجاع الرّأس[٤]، أو مُنهارة.

تمّوز/ يوليو ١٨٧١

---

(١) بدلالة ما سبقَ، تُفهَم الرّوح المتعفّنة هنا باعتبارها روح المرأة، والرّوح الآسفة باعتبارها روح الرّجل، ومن هنا اختيارنا المثنّى في البيت اللاّحق. وخلاصة المقطع كلّه أنّ الرّجل والمرأة، بباعث من الشّعور بالتلوّث وبالخطيئة الذي غُرِسَ فيهما، صارا سائرَين إلى الموت ولن يعرفا الغرام العادل أو النقيّ أبداً.

(٢) يحيل ضمير المخاطَب هنا إلى يسوع، الذي يأتي ذكره في المقطع القادم.

(٣) يصف بسيكولوجيّة المرأة المنذورة لحبّ المسيح وحده، والتي لا تحتمله، فيصير فراشها حقداً يأتي الرّجل لينام فيه.

(٤) سبق أن أشرنا إلى أنّ معاصري رامبو كانوا مشغولين بآلام الرّأس هذه التي كانت شائعة لدى النّساء، وهي في نظرهم ناجمة عن الكبت الجنسيّ. رامبو يعدّ المؤسسة الدينيّة مسؤولة عن هذه الآلام بما تتسبّب به من حرمان.

المُفَليّتان(*)

عندما يتوسّلُ جبينُ الطّفلِ المُترعُ بعواصفَ حمراء
السّربَ الأبيضَ سربَ أحلامهِ المشوَّشة،
تأتي إلى سريرهِ أختانِ كبيرتانِ ساحرتان
لأصابعهما اللّدنةِ أظافرُ فضيّة.

تُجلسانِ الصّبيَّ أمامَ نافذةٍ مُشرَّعة
يغسلُ هواؤها الأزرقُ ركاماً من الزّهر،
وفي شَعرهِ الثّقيلِ الذي يَنهمرُ فوقَه النّدى،
تُنزّهانِ أصابعَهما المرهفةَ، السّاحرةَ، الفظيعة.

يَستمعُ إلى أنفاسِهما الوجلى تُغنّي
فائحةً بعَسلٍ نَباتيٍّ ووردِيٍّ وافر،
يقطعها أحياناً صفيرٌ؛ إنّهُ لُعاب
يُستَعادُ على الشّفةِ أو اشتهاءٌ لقُبلات.

(*) غير مؤرّخة. يُرجعها إيزامبار إلى تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٠، يومَ آوته في دُوَيه عمّات هذا الأخير، الآنسات جاندر Les demoiselles Gindre. وعلى هذا الاعتبار فكما تفعل المفلّيتان المذكورتان في القصيدة، رحنَ هنَّ يبحثن عن القمل الذي التقطه رامبو في سجن مازاس بباريس، الذي زُجَّ به فيه بعد القبض عليه حاملاً تذكرة غير كافية في أحدى هروباته من منزل العائلة. لكنّ الشرّاح يرون أنّ المهارات التقنية في القصيدة وخصوصاً نوعية تقفيتها تُرجعها إلى فترةٍ لاحقة.

يَسمعُ رموشَهما السّوداءَ تخفقُ خللَ الصّمتِ العاطِر؛
وأناملَهما النّاعمةَ المُكهرَبة وهي تَجعل،
في خمولهِ المدلهمّ، تحتَ أظافرهما الملكيّة،
موتَ القملاتِ الصّغيرةِ يُفرقِع.

وها أنَّ نبيذَ الكسلِ يصّاعدُ فيه
كمثْلِ حسرةِ هارمونيكا[1] يمكن أن تنقلبَ هذياناً؛
وحَسْبَ بطءِ المُداعبات، يُحسّ الصّغير
برغبةٍ في البكاءِ وهيَ تَنبجسُ فيهِ وتموتُ بلا انقطاع.

---

(١) آلة موسيقيّة صغيرة، يُعْلمنا ستينمتز (نشرة آرليا) بأنّها كانت في فترة رامبو مختلفة عن الآلة الحاملة اليومَ للاسم نفسه. ففيما تمثّل هي اليوم آلة صغيرة يُنفَخ فيها من الشّفتين مباشرةً، كانت يومذاك تتكوّن من سلسلة من الأوعية الزّجاجيّة المتجاورة تحتوي كميّاتٍ من الماء متباينة بقدر أنصاف الدّرجات الموسيقيّة، ولدى تمرير الأصابع على حوافّها تُطلق أنغاماً مختلفة.

المركب السّكران(*)

بَينا أنزلُ أنهاراً واجِمةً[1]،

لم أعُدْ أُحِسُّ بي مَقطوراً من لدُنْ ساحِبي الحِبال

كانَ هنودٌ حمرٌ صارخونَ قد تَخذوهم أهدافاً[2]

(*) غير مؤرّخة. نقلَها ڤرلين بخطّه في أيلول/ سبتمبر-تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧١. وبموقعها دولانيه في الأيّام السابقة لرحيل رامبو إلى باريس، أي في نهاية صيف ١٨٧١، إذ يبدو أنّ الشاعر كان واعياً بطابعها "الانفجاريّ" ويراهن على وقعها في آذان شعراء باريس، وهذا ما حصلَ فعلاً. لكنّ القصيدة، بالرّغمَ من شهرتها، تتميّز بنبرٍ خطابيّ سرعان ما سيهجره رامبو. ولقد كُتِبَ الكثير في تأويل القصيدة. إلاّ إنّ أفضل شرّاحها يرون في هذا السّفر الخياليّ كنايةً عن المغامرة الشعريّة، مجازفاتها الموصوفة في وسط القصيدة، وانكفائها في الخاتمة، الذي يرى فيه البعض تكهّن رامبو باستحالة مشروعه الشعريّ أو المشروع الشعريّ بعامّة. وكما يشير إليه ستينمتز فإنّ رامبو يعالج هنا موضوعاً شبْه "مستهلَك"، هو موضوع المُخور في البحر الذي سبق أن عالجه ما لا يُحصى من الشّعراء، من هوميروس إلى هوغو، مروراً بشينييه وكولريدج، ولكنّه، أي رامبو، يُدخل عليه تجديدات معتبرة. في أوّل هذه التّجديدات، إلى جانب صوَره الثريّة ولغته الدفّاقة، كونه جعلَ من المركب نفسه "بطل" العبور والمتكلّم فيه، يرتفع كناية عن راكبه، الشّاعر نفسه الماخر في بحر التّجربة الحياتيّة والشّعريّة. كما لم يتردّد رامبو عن استخدام المفردة bateau (مركب أو قارب)، وكان البرناسيّون يعدّونها مبتذلة (وقد عاب عليه بانقيل بالفعل استخدامها) ويفضّلون عليها مفردات أكثر نبالة في اعتقادهم، منها المفردة navire (سفينة). وعلى الرّغم من خطابيّة القصيدة أو حماسيّتها الواضحة، فهي ما فتئت تفتن القرّاء لما تشيعه من تحرّر وتحقّقه من تلوين للغة الشّعر. ومع أنّها تنتهي بشيء من الانكسار يوحي بلا محدوديّة العبور الشّعري واستحالة الاضطلاع به من لدن فرد واحد، فإنّ المسافر يبدو للكثير من الشرّاح وقد حقّق غرضه وفاز بعدد من الرّؤى الباهرة، وهذا هو الأساسيّ.

(١) لعلّ الصّفة "واجمة impassibles" (أي جامدة وعديمة التأثّر والإحساس) تذكّر بالشّعراء البرناسيّين الذين كانوا يُنعتون بـ "الواجِمين"، وذلك بباعث من لا-شخصيّة أشعارهم التي تبدو، على حدّ تعبير ستينمتز (نشرة آرليا) كما لو كانت منحوتة على المرمر.

(٢) يتذكّر رامبو هنا قراءاته الطفوليّة. وتنطبق صفة "الصّارخين" على صخب الهنود الحُمر مثلما على ألوان ثيابهم.

بعدَما سَمّروهم عراةً على الأعمدةِ المُلوَّنة.

لم أعدْ مهموماً بالملاّحين،
وأنا أنقلُ قمحاً فلامندياً أو قطناً إنجليزياً.
عندَما انتهتْ وساجِبيَّ تلكَ الضّوضاء[١]
تَرَكتْني **الأنهارُ** أنحدرُ حيثما أرَدتُ.

الشّتاءَ الماضي، في تَلاطمِ الأمواجِ الغاضب،
ركضتُ، أكثرَ صمَماً من أدمغةِ الأطفال[٢]،
إنَّ أشباهَ الجزُرِ العائمةَ[٣] لم تشهَدْ قطُّ
ما هوَ أكثرُ انتصاراً من فوضاي.

باركتِ العاصفةُ يقظاتي البحريّة.
وبأكثرَ خفّةً من فلّينةٍ رقصتُ على الأمواج
التي تُدعى مُدَحرِجاتِ الضّحايا، الأزليّة،
طيلةَ عشرِ ليالٍ، دونَ أن آسفَ على مقلةِ الفوانيسِ البلهاء!

إخترقَ الماءُ الأخضرُ هيكليَ الصّنوبريّ
بألطفَ ممّا يفعلُ التّفّاح النّاضجُ في فمِ الصّغار،

---

(١) يقصد عندما انتهت ضوضاؤهم، أي عندما أبادهم الهنود الحُمر فكفّ الأخيرون بدورهم عن الصّراخ.
(٢) يقصد بالطّبع أكثر عناداً من الأطفال.
(٣) استعادة لأسطورة الجزيرة العائمة، وقد وجد بويّان دو لاكوست Bouillane de Lacoste (يذكره برونيل) مقالة عنها في "الدكّان الغرائبيّ" *Le Magasin pittoresque* التي كان رامبو مولعاً بقراءتها.

ومن لُطَخِ النبيذِ الأزرق ومن القيء
نَظّفني، مُفرّقاً الدفّةَ والمرساة.

مُذّذاكَ استحَممتُ في **قصيدةِ البحرِ** اللّبنيّة
المنقوعةِ بالكواكبِ، والتي كانت تلتهمُ اللاّزوردَ الأخضر،
هناكَ حيثُ ينزلُ أحياناً في تطويفٍ شاحب،
غريقٌ مُستغرقُ الفكرِ، مجذوب[1]؛

هناكَ حيثُ تتخمّرُ ألوانُ الحبِّ الصّهباءُ المريرة
الأكثرُ لذعاً من الكحول، والأوسعُ مدىً من قيائرنا،
وتُخضّبُ، على حينِ غِرّةٍ، درجاتِ الزُّرقة،
في إيقاعاتٍ بِطاءٍ وهذيانٍ يتعالى في وهَجِ النّهار،

أعرفُ السّمواتِ المتفجّرةَ بروقاً وخراطيمَ الماء
والأمواجَ المرتدّةَ والتيّاراتِ: أعرفُ المساء،
والفجرَ الطّائرَ كمثْلِ سربِ يَمامات،
ورأيتُ أحياناً ما حَسِبَ البشرُ أنّهم رأَوه!

رأيتُ الشّمسَ الواطئةَ تُبقّعُها ارتجافاتٌ قُدسيّة[2]،
وهيَ تُنيرُ خُثَراً بنفسجيّةً مَديدة،

---

(١) بالمعنيَين، تجتذبه المياه أو تختطفه، وهو مجذوب الرّوح، أي مخطوف ومنبهر.
(٢) كتبَ: " horreurs mystiques "، والعبارة مأخوذة هنا بمعناها اللاّتينيّ الأصليّ (يُحيل إليه برونيل)، لا بمعنى "مخاوف صوفيّة".

وكَما يفعلُ مُمثلّو المآسي القديمة(١)،
تُدحرِجُ الأمواجُ في البعيدِ ارتجاجاتِها النّوافذيّة!

حلمتُ باللّيل الأخضر المُنبهِر الثّلج،
كمثْلِ قُبلةٍ تَصّاعدُ الهُوَينى في أعيُنِ البحار،
[حلمتُ] بجَريانِ الأنساغِ العجيبة،
وباليقظةِ الصّفراءِ-الزّرقاءِ يقظةِ الفسفوراتِ المُغنيّة(٢)!

شهوراً وأنا أتبعُ الموجَ يُداهمُ صخورَ الشّواطئ،
كمثْلِ قطيعِ أبقارٍ هستيريّة،
دونَ أن أفكّرَ بأنّ الأقدامَ الوضّاءةَ أقدامَ المَريَمات(٣)
سَتقدرُ أن تدفعَ خطمَ(٤) الأوقيانوساتِ المختنقة!

إرتطمتُ، لو تدرونَ، بفلوريداتٍ(٥) عجيبة

(١) كان ممثّلو المسرح التراجيديّ الإغريقيّ يقفون على الخشبة لا يتحرّكون. ويذكّر إيزامبار بدراسة التلامذة لـ "بروميثيوس"، مأساة إسخيليوس، في الصفّ. الأمواج هنا تبدو ثابتة ولكنْ تدفع بآثارها إلى البعيد، كما يدفع الممثّلون التراجيديّون بأصواتهم بعيداً.

(٢) هذه الفسفورات المغنيّة هي، حسبَ سوزان برنار (يذكرها برونيل) حُوَينات لمّاعة تهب البحر مسحة فسفوريّة. هنا وفي أبيات أخرى، نلمس تأثير القراءات العلميّة على الشّاعر.

(٣) يقصد، حسبَ برونيل، أنّه لم يفكّر للحظة واحدة بأنّ قوّة ما فوق-طبيعيّة (ترمز إليها هنا مريَم العذراء ومثيلاتها من قدّيسات يتوجّه إليهنّ البحارة بالصّلاة من أجل النّجاة والتماساً لرياح مؤاتية) يمكن أن تهدّئ من جماح الموج الهائج.

(٤) لمّا كان شبّه الأمواج بأبقار هائجة فمن الطّبيعيّ أن يعير الأوقيانوس أو البحر المُحيط خطماً حيوانياً تدفعه المرْيَمات بأقدامهنّ كمَن يدفع وحشاً طلع إليه من الماء.

(٥) ليس هذا الاسم مستعاراً من اسم شبه الجزيرة الأمريكيّة المعروفة، بل يُشير برونيل إلى أنّه اسم إحدى الجزر الأسطوريّة العائمة التي كرّسنا لها حاشية سابقة.

تَجمعُ بالأزهارِ عيونَ فهودٍ يغطّيها جِلدٌ بشريّ!
وأقواسَ قُزَحَ ممطوطةً كأعنّة
تحتَ الأفقِ البحريِّ بقطعانٍ خضراءَ-زرقاء![١]

رأيتُ البِرَكَ الشّاسعةَ تتخَمّرُ شِباكاً
يتعفّنُ فيها، وسطَ قُضبانِ الأسَلِ، ليڤياتانُ[٢] بأكمله!
وانهياراتِ مياهٍ وسطَ الرَّخوِ[٣] البحريّ،
والأقاصي تتداعى صوبَ الهاويةِ كمثْلِ شلّالات.

[رأيتُ] مَفازاتِ جليدٍ وشُموساً فضّةً، أمواجاً صَدَفيّةً وسمواتٍ من الجَمر!
جُنوحاتٍ مخيفةً في غورِ خُلجانٍ بُنيّة،
حيثُ تسقطُ من الأشجار الملتوية أفاعٍ عملاقة
يلتهمُها البقُّ وتكتنفها عطورٌ سوداء![٤]

وودتُ لو أُري الأطفالَ أسماكَ المُرجان هذه
[السّابحةَ] في الموجِ الأزرقِ، هذه الأسماكَ الذهبيّةَ وهذه الأسماكَ المُغنيّة.

---

(١) تُحيل الصّفة المركّبة أخضرَ مزرقّ glauque إلى اللاتينيّ Glaucus، وهو في الميثولوجيا الإغريقيّة راعٍ حُوِّلَ إلهاً بحرياً. وفي المقطع توازٍ نحويّ وتمفصُل مزدوج: الفلوريدات تجمع عيونَ الفهودِ بالأزهار، وأقواسَ قزحَ بالقطعان.

(٢) هو المسخ البحريّ المذكور في "سفْر أيوّب". ولعلّ رامبو يلمّح هنا إلى مرْكب بهذا الاسم، كان بُنِيَ في لندن، يذكره هوغو أيضاً في قصيدته "في عرض البحر".

(٣) رياح بحريّة هادئة، هي غالباً علامة فأل سيء.

(٤) يشير أنطوان آدم إلى أفاعٍ تحمل بالفعل رائحة مسْك. وبخصوص الأفاعي التي تسقط ضحيّة البعوض، ينقل برونيل عن إيزامبارَ ما يرويه الأخير عن علاّمة مترحّل أخبره أنّ أصغر الهوامّ في غواياناً والمناطق الإستوائيّة بعامّة تهاجم أضخم الزّواحف وتستوطن جِلد الأفاعي.

- زبَدُ الأزهارِ هَدهدَ جُنوحاتي
ورياحٌ عجيبةٌ جَنحتْني في لحظات.

أحياناً، كمثْلِ شهيدٍ[١] أتعبتْهُ المناطقُ والأقطاب،
البحرُ الذي يُلطّفُ بِنشيجهِ تهويماتي،
كانَ يُصَعِّدُ إليَّ أزهارَه الغامقةَ اللّونِ الصّفراءَ المَحاجِم
فأظلُّ جاثياً كمثْلِ امرأة...

كنتُ شِبهَ جزيرةٍ، على جُروفي تترجرج
شِجاراتُ طيورٍ صاخبةٍ شقراءِ الأعيُنِ وذروقُها،
كنتُ أنحدِرُ وإذا بغرقى ينزلون
عبرَ أربِطتي الهشّةِ[٢]، القهقرى، ليناموا!

والحالُ فإنّني، أنا المركب الضّائع تحتَ شَعرِ الخُلجان[٣]،
والذي قذفَ به الإعصارُ في أثيرٍ لا طائرَ فيه،
أنا الذي ما كانتِ المينوتوراتُ[٤] ولا بوارجُ الهانْس[٥]

(١) يُحيل أنطوان آدم صفة "شهيد" إلى القارب المتكلّم في القصيدة، ويحيلها برونيل إلى البحر، وهذا يبدو أكثر منطقيّة، بدلالة النّشيج الذي يصعّده البحر، وجثوّ المركب أمامه كأنّما عن توقير.

(٢) يشير برونيل إلى أنّ المقصود هنا ليس حبال المركب بل الأعشاب البحريّة (سبق أن تحدّث عن "أزهار غامقة اللّون صفراء المَحاجم") التي تنعقد حوله وتعيق تقدّمه.

(٣) يشبّه بالشّعر الحشائش المتشابكة في الخلجان الصّغيرة.

(٤) بوارج بحريّة تحرس السّواحل.

(٥) "الهانس" Hanse اتّحاد للمدن التجاريّة الألمانيّة كان يعمل على حمايتها من قراصنة البلطيق. يلمّح رامبو مجازاً إلى مُنقذين ممكنين.

لِتقدرَ أن تلتقطَ هيكليَ الثَمِلَ بالماء؛

أنا الحُرّ، مَن يتصاعدُ منه الدّخانُ وتعلوهُ سحائبُ ضبابٍ بنفسجيّ،
أنا الذي كنتُ أثْقبُ السّماءَ المتأجّجةَ كَمَنْ يثقبُ جداراً،
حاملاً كمثْلِ مربّىً لذيذٍ للشّعراء اللّطفاء
أُشْناتٍ شمسيّةً ونفاياتٍ لازوَرد[1]؛

أنا الذي كنتُ أركضُ، تَعْلقُ بي أقمارٌ كهربيّةٌ صغيرة،
كما لو بِطَوْفٍ هائم، وتُشيّعُني أفراسُ بحرٍ سوداء
فيما أجواءُ تمّوزَ تُسقِطُ بِضرَباتِ هراوات
السّمواتِ المُشرفةَ على البحر، ذواتِ القموعِ الملتهبة[2]؛

أنا الذي كنتُ أرتجفُ لإحساسي مِن على بُعدِ خَمسين فرسخاً بنَشيجِ
البَهَموتاتِ[3] المُغتلمةِ والدوّاماتِ السّميكة،

---

(١) يمزج رامبو الاستعارات الجميلة والقبيحة عن عمد، جاعلاً للاّزورد نفايات (إستخدمَ حرفيّاً كلمة "morves"، وهي تعني الرّعام، أي قذارة الأنف)، سخريةً من الشّعراء السّهلي الاستعارة، الذين يدعوهم ساخراً باللّطفاء أو الطّيّبين.

(٢) يشير برونيل إلى استحضار ممكن لقصّة "نزول في المايلستروم" لأدغار ألن پو، كان قد ترجمها إلى الفرنسيّة بودلير، وعاصفة المايلستروم موصوفة فيها كقِمع ضخم ومخيف.

(٣) جمع "بَهَموت"، وهو مسخ بحريّ يرد ذكره في "سفر أيّوب" ومؤلّفات عديدة في عجائب المخلوقات. وقد استخدم رامبو في البيت نفسه، للرّياح، مفردة "المايلستروم"، وهي بالأصل اسم ريح تداهم سواحل النّرويج ثمّ صارت الكلمة تدلّ في الاستخدام العامّ على كلّ إعصار بحريّ أو دوّامة ماء.

أنا المُتعقّب الأزليّ للثّباتاتِ الزّرقاء،
ها أنا أتحسّرُ على أوربّا ذاتِ الحواجزِ العتيقة![1]

رأيتُ أرخبيلاتٍ كواكبيّةً وجزُراً
سمواتُها الهاذيةُ مفتوحةٌ للمُبحِرِ المُطَوِّف
- أفي هذه اللّيالي التي لا قرارَ لها تنامُ وتُقيمُ مَنفاك،
مليونَ طائرٍ ذهبيٍّ، أنتَ يا عنفوانَ المُستقبل؟[2] -

لكنْ صحيحٌ أنّي أفرطتُ في البُكاء! إنّ الأسحارَ لمؤسفة.
فظيعٌ كلُّ قمرٍ، ومريرةٌ كلُّ شمس:
الحبّ اللاّذعُ نَفَخني بِخَدرٍ مُسْكِر.
حبّذا لو تفجّرتْ عارضتي![3] حبّذا لو مضيتُ إلى البحر!

وإذا كنتُ أرغبُ في مَنهلِ ماءٍ من أوربّا، فَلْيَكُنِ البِرْكة
السّوداءَ الباردةَ حيثُ، في ساعاتِ الغَسقِ العاطر،
يُطلقُ طفلٌ مقرفِصٌ ويَفعمُه الحزن

---

(١) هذا الحنين إلى أوربا القديمة هو إيذان باندحار المركب أمام خضمّ البحر الهائل، الذي جاء هو منه مع ذلك برؤى عجيبة وأحاسيس قويّة.

(٢) هذان البيتان أساسيّان في نظرنا. فيهما ينتزع رامبو نفسه من العالم الرّمزيّ للمركب السّكران، ويستعيد أسئلته المتواترة في قصائده "السّياسيّة" السّابقة، والتي ستعمّق في "فصل في الجحيم" و"إشراقات": إمكانات عافية مستقبليّة، والمنفى كشرطٍ لتحقيق التقدّم.

(٣) يتمنّى الغرق في البحر ويفضّله على التيقّن من استحالة التجربة. ربّما كان يكمن هنا كلّ امتحان رامبو القادم. ويذكّر جان جينيه Jean Genet في حوارٍ مصوَّر أجريَ معه في ١٩٨٢، بأنّ المفردة "quille" التي تدلّ على عارضة السّفينة تعني في العاميّة الفرنسيّة "السّاق". فكأنّ رامبو يتنبأ هنا ببتر ساقه الذي سيودي بحياته بعدَ سنوات.

مركباً هوَ بهشاشةِ فراشاتِ نوّار.

لم أعدْ لأقدرَ، وقد غسلتْني ارتخاءاتُكِ يا أمواج،
أن أمحوَ أثرَ السّفنِ[١] الحاملةِ القطن،
ولا أن أجتازَ كِبرياءَ المَشاعلِ[٢] والأعلام،
أو أجذّفَ[٣] تحتَ الأعيُنِ المُفزعةِ، أعيُنِ الأرماث[٤].



(١) أي أن يمحو الأثر أو الأخدود الذي تحدثه بمخورها على الماء، وذلك بأن يواصل مثلها المخور ويُحدث على الماء أثره الخاصّ.

(٢) هي المشاعل (flammes) التي تحملها السّفن. يقصد أنّه لم يعد قادراً على اتّباعها ومنافستها في المخور.

(٣) إستخدمَ الشّاعر الفعل: " nager "، وهو يعني "السّباحة"، ولكنّ الكلمة الفرنسيّة كانت في الماضي تتضمّن معنى "التّجذيف"، وهو أكثر ملاءمةً للمتكلّم في القصيدة، وهو المركب.

(٤) هي الجسور العائمة، تُصنع من قوارب متراصفة. والكلمة نفسها (ponton) تعني أيضاً قوارب مربّعة الشّكل كان يوضع فيها السّجناء. ولعلّ هذا المعنى، الذي يذكّر به إيرنست دولائيه، هو الأنسب، لا سيّما وأنّ بعض السّجناء السّياسيّين على إثر انهيار كومونة باريس وُضعوا في سفن تنوب مناب الزّنازين.

من «الألبوم العبَثيّ»(*)

(*) على هذه الشاكلة نترجم العنوان: *Album Zutique*، المتسمدّ من المفردة Zut، التي تعني "تبّاً" أو "سحقاً" وتتمتّع بشحنة عاميّة، ولكنّ الصّفة المجترَحة منه تحمل معنى السّخرية والعبث. وهو عنوان كرّاسة تهكميّة ومحاكاتيّة وضعَ فيها رامبو وفرلين وشعراء آخرون من مجموعة "البسطاء الوقحين Les Villains bonshommes"، على سبيل الدّعابة والهجاء، بعض المقطوعات الشّعريّة على لسان شعراء آخرين كانوا محطّ انتقادهم. شاركَ رامبو في وضع هذا "الألبوم" في الأسابيع الأخيرة من ١٨٧١، وتغطّي مساهمته فيه دزينة من الصّفحات نترجم منها هنا ما بدا لنا قابلاً للفهم بعد التّرجمة، واضطررنا إلى إهمال مقطوعات قليلة تتركّز دعابتها في تلميحات شديدة التجذّر في فترة رامبو وتوظّف أسماء أعلام لم تعد تعني للمعاصرين، بمَن فيهم الفرنسيّين، شيئاً ذا بال. هذا يعني أنّ الصّفحات الوحيدة والمحدودة العدد التي لم نترجمها من شعره إنّما تندرج في هوامش هذا الشّعر أو في ملحقاته. وترينا المقطوعات التّالية كيف كان رامبو لا يتنازل عن مهاراته الشّعريّة وطبيعته التأمليّة حتّى في نصوصه المكتوبة بروح دعابة ومن أجل المرح والتفكّه لا غير. دعابة وتفكّه يعكسان أجواء المَرح التي عاش فيها أثناء إقامته بباريس، والتي سرعان ما سيكتشف هو فراغها وعقمها على صعيد الإبداع الحقّ. (من أجل معلومات إضافيّة عن هذا "الألبوم" وعن مجمل تجربة رامبو الباريسيّة، أنظر مقدّمة المترجم).

زنابق(*)

يا خُزَعبلاتُ![1] أيّتها الزّنابقُ! يا حُقَناً من فضّة![2]

إنّكِ لَتزدرينَ الأعمالَ وتزدرينَ المَجاعات![3]

السَّحَرُ يملؤكِ بحبٍّ مُطهِّر!

وعذوبةُ السّماءِ تدهنُ كأسيّاتكنّ![4]

آرمان سيلفستر[5] (آ. ر.)

(*) مثلما فعلَ رامبو في قصيدة "ما يقال للشّاعر عن الأزهار"، يستهدف في المقطوعة الحاليّة الشّاعر البرناسيّ تيودور دو بانفيل، وخصوصاً الشّاعر آرمان سيلفستر Arman Sylvestre، الذي وُجدتْ في مجموعته الشّعرية الأولى "أبيات قديمة وجديدة (1866) *Rimes neuves et vieilles*" أربع وسبعون قصيدة يرد فيها ذِكر الزّنابق.

(١) كتبَ: "balançoires" ("أراجيح")، قاصداً معناها المجازيّ الشّائع (ترّهات، خزعبلات، أشياء بلا معنى).

(٢) يشبّهها، انطلاقاً من شكلها، بحقَن شرجيّة. وهنا أيضاً إحالة إلى موضوع "كسل الزّنابق" ("الزّنابق لا تعمل") الذي سبق أن عالجه في نقده لولع الشّعراء البرناسيّين بأزهار الزّينة في قصيدته السّابق ذكرها "ما يُقال للشّاعر عن الأزهار".

(٣) إشارة إلى الزّنبقة كرمز للملَكيّة.

(٤) يحْرف وجهة السّخرية بأنْ يستخدم الزّنبقة صورة للانتعاظ الصّباحيّ.

(٥) هو إمضاء تمويهيّ، كما في جميع الصّفحات التّالية من "الألبوم العبثيّ". فكما اعتاد عليه مؤلّفو هذه الكرّاسة السّاخرة، كانت القصيدة توقّع باسم الشّاعر المتهكَّم منه فيها، والإمضاء الموضوع بين قوسين هو الصّحيح ("آ. ر." هو بالطّبع آرتور رامبو).

[كنتُ أشغلُ عربةً](*)

كنتُ أشغلُ عرَبةً في قطارِ الدّرجةِ الثالثةِ: راهبٌ عجوز
أخرجَ غليونَه الصّغيرَ وعلى النّافذةِ، من حيثُ يُقبِلَ النّسيمُ، ألقى
جَبينَه البالغَ الهدوءِ ذا الوَبَرِ الشّاحب.
ثمّ إنّ هذا المُتديِّنَ تحدّى التهكّماتِ الوقحة،
واستدارَ إليَّ ونطقَ بالطلّبِ الصّارم
والحزينِ في الوقتِ نفسِه لمُضغةٍ هيّنة
من تبغِ «الكاپورالِ»، - فلقد كانَ هوَ المُرشِد
لسليلِ ملوكٍ محكومٍ عليه من جديد(1)؛ -
وذلكَ من أجلِ «تَفريكِ» الضّجَرِ المتسبّبِ به نفقٌ هو كمثْلِ شريانٍ مظلِم
يفاجئُ المُسافرينَ قربَ «سواسون»، في مدينةِ «أيْن»(2).

(*) محاكاة ساخرة لعوالم فرانسوا كوپيه الشّعريّة التي جعل من نفسه فيها مغنّي التجارب اليوميّة والواقع المبتذَل أو العاديّ.

(1) يرى فيه الشرّاح الإمبراطور نابليون الثّالث (ينعته رامبو لضرورة عَروضيّة بـ "سليل ملوك" وهو "سليل إمبراطور")، فهو مَن تعرّض للحبس مرّتين (في ١٨٣٦ و١٨٤٠)، وكان، منذ هزيمته وأسْره في ١٨٧٠، يقيم محبوساً في أحد القصور الألمانيّة.

(2) في "الأين L'Aisne" (إقليم من فرنسا، متاخم لبلجيكا، ولا يُلفَظ حرف " s " داخلَ هذا الاسم)، جناس مع " l'aine " (منطقة ما بين الفخذين). وفي "تفريك" الضّجر لدى عبور النّفق (ولا يُقال "تفريك" للضّجر بل للأعضاء)، وكذلك في النّفق نفسه، وأخيراً في تشبيهه بالشّريان المظلم، توريات لا تحتاج إلى توضيح.

العَريقون[*]

إلى فلّاحي الإمبراطور!

إلى إمبراطور الفلّاحين!

إلى ابنِ مارس[1]،

إلى ١٨ آذار المجيد![2]

حيثُ باركتِ السّماءُ أحشاءَ أوجينيا![3]

(*) "العَريقون" أو "القدَماء" هي الصّفة التي كانت تُعطى للمحاربين القدماء في الحرس الإمبراطوريّ، يُوهم رامبو، على سبيل السّخرية، بمشاركتهم الاحتفال بعيد ميلاد الأمير الإمبراطوريّ لوي بونابرت، إبن نابليون الثّالث وزوجته الإسبانيّة أوجينيا، محتفلاً في حقيقة الأمر بتأريخ آخر تفصح عنه حواشينا اللاّحقة.

(١) يلعب على دلالتَي المفردة "مارس": إسم ثالث أشهر السّنة في التّقويم الغربيّ (المعروف بالغريغوريّ)، وفيه يتموقع تأريخ الميلاد المحتفَل به، واسم إله الحرب في الميثولوجيا الإغريقيّة. وفي الدّلالة الأخيرة إشارة ساخرة إلى نابليون الثّالث نفسه، الذي أسرَه الألمان في "سيدان".

(٢) "يلعب" رامبو هنا على تأريخين: يوحي على سبيل السّخرية بأنّه يحتفل بعيد ميلاد الأمير الإمبراطوريّ (وقد ولد هذا الأخير على وجه الدقّة في السّادس عشر وليس في الثّامن عشر من آذار/ مارس ١٨٥٦)، ويحيّي في الحقيقة الثّامن عشر من آذار/ مارس ١٨٧١، يوم الإعلان عن قيام كومونة باريس.

(٣) هي أوجينيا دو مونتيخو، زوجة نابليون الثّالث، وكانت إسبانيّة. وفي الإشارة إلى "الأحشاء" المباركة من لدن السّماء تلميح ساخر إلى الولادة التي تزعم القصيدة الاحتفال بها.

مَنافٍ(*)

....

ألا كم غُنينا يا عزيزي كونّو!...
أكثرَ ممّا بالعمّ الظّافر[1]، بالصّغير رامپونو![2]...
الذي تُخرجُه الغرائزُ العادلةُ من [صفِّ] الشّعبِ الأحمق!...
هو الذي طالَما أثارَ سُخطَنا وا أسفاه!...
وكم يليقُ بنا الآنَ أن نُحكِمَ إغلاقَ الرّتاج
أمامَ الرّيحِ التي يدعوها الأطفالُ «باري-بارو!»[3]...

....

من رسالة منظومة لنابليون الثالث، ١٨٧١

(*) تتقدّم القصيدة على هيأة شذرة من خطاب يرسله نابليون الثالث من محلّ أسْره في ألمانيا إلى طبيبه الخاصّ الدكتور هنري كونّو Dr Henri Conneau، الذي كان اسم شهرته محطّ سخرية الفرنسيّين (يبدو كمثّل تصغير للمفردة "con" وتعني "أحمق"). وكانت وظيفة الطّبيب الأساسيّة تتمثّل في تهيأة حُقَن شرجيّة متوالية للإمبراطور.

(١) هو عمّه الفعليّ، الإمبراطور نابليون بونابرت.

(٢) الأرجح أنّ في تعبير "الصّغير رامپونو" Le Petit Ramponneau إشارة إلى الأمير الإمبراطوريّ، إبن نابليون الثّالث، يستعيره له من اسم صاحب ملهى معروف يومذاك وقد سخرتْ منه ملهاوات وأغان شعبيّة عديدة. ويقدّم ستينمتز في نشرة آرليا تفسيراً طريفاً يُلمّح رامبو بموجبه إلى الدّمية الحاملة الاسم نفسه، والتي تمكّنها قطعة رصاص ملصقة في أسفلها من النّهوض كلّما أقعدناها. ثمّة في هذه الحالة تعريض بعثرات الأب نفسه، الإمبراطور الذي غلبه الألمان، والذي، بعكس الدّمية المذكورة، لا ينهض من عثراته.

(٣) حافظنا على هذه المفردة المركّبة لطرافتها ولأنّها تشكّل ما يشبه قبسة. ويشير ستيف مورفي (يذكره ستينمتز) إلى أنّها تلمّح في "رطانة" البخارة إلى الرّعد، وكذلك إلى الرّيح التي يُحدثها الإنسان والحيوان. وتبدو لنا الدّلالة الأخيرة أكثر نطقاً في القصيدة نظراً لأنّ رامبو يهاجم هنا الإمبراطور انطلاقاً من عاهاته وممّا هو مضحك في جسمه وفي شخصه.

ذكرى مستعادة(*)

هذه السّنةُ حيثُ وُلِدَ الأميرُ الإمبراطوريّ[1]
تُخلّفُ لي ذكرى حارّةً حقّاً
لباريسَ صافيةٍ تنتشرُ فيها عندَ أسيجةِ القصر،
وفي مدارجِ مِضمارِ الأحصنةِ الخشبيّةِ، نُوناتٌ[2] من الذّهبِ والثّلج
تَلمعُ مسربَلَةً بالألوانِ الثّلاثة[3].
وفي الزّحمةِ الشّاملةِ للقبّعاتِ الكبيرةِ الذّاوية،
والسُّتَرِ الدّافئةِ المزيّنةِ بالأزهارِ، والبذلاتِ العِتاق،
وأغاني العمّال القُدامى في حقيرِ المَطاعِم،
يسيرُ الإمبراطورُ دائساً على شالاتٍ مرصوفة[4]،
مُظلماً ونظيفاً، صحبةَ القديّسةِ الإسبانيّةِ[5]، في المساء.

فرانسوا كوپيه (آ.ر.)

(*) مساهمة رامبو الأخيرة في "الألبوم العبثيّ". محاكاة ساخرة واضحة للشّاعر فرانسوا كوپيه ولميله للتنزّه في باريس.

(١) كان ابن الامبراطور قد ولد في ١٦ مارس/ آذار ١٨٥٦ (راجع "العَريقون" أعلاه). وعليه، يكون كوپيه هنا في سنّ الرّابعة عشرة، يتذكّر باريس المزيّنة للمناسبة بالأعلام، كما تتذكّرها أناه الأخرى (الابن الامبراطوريّ نفسه).

(٢) النّون " N " هي أوّل حرف من اسم نابليون. والورقة المخطوطة عليها هذه المقطوعة تحمل أيضاً، كما يُخبرنا ستينمتز، رسماً كاريكاتوريّاً نرى فيه الإمبراطور وإلى جانبه زوجته الإسبانيّة أوجينيا دو مونتيخو وهي تلتفت إلى سارية مزيّنة بحرف " N " محاط بأشرطة مبهرَجة.

(٣) ألوان العلَم الفرنسيّ.

(٤) إشارة متهكّمة إلى الباريسيّات اللّائي كنّ يرتمين عند قدمَي نابليون الثّالث.

(٥) هي زوجة نابليون الثّالث، الإسبانيّة أوجينيا. ونعت "القدّيسة" إنّما هو للسّخرية وللتذكير بتقواها الظاهريّة المُبالغ بها.

[قصائد أُخرى وأغانٍ](*)

(*) إعتاد ناشرو آثار رامبو الشّعريّة أن يعزلوا القصائد التالية باعتبار أنّه كتبَها بعدَ وصوله إلى باريس، وفي أثناء رواحاته ومجيئاته بينها وبين مدينته شارلڤيل، وإبّان الرّحلات التي قام بها صحبة ڤرلين أو بمفرده إلى بريطانيا وبلجيكا وألمانيا وسواها. ويذهب أنطوان آدم إلى حدّ منح عنوان شامل لهذه القصائد: "أشعار وأغانٍ جديدة". عنوان أشار شرّاح آخرون إلى اعتباطيّته (قصائد "جديدة" بالقياس إلى ماذا؟). فَصحيحٌ أنّ رامبو يجدّد هنا إسلوبه بشكلٍ باهر، ويبدو أكثر ميلاً للوجازة، يستعير أغاني شعبيّة معروفة في زمنه، ويوصل أبياته إلى ذروة من النّصاعة، لكن ألم يكن التجدّد المستمرّ سمته الدائمة، حتّى قيل عنه إنّ فنّه الشّعريّ يتجدّد لا على مرّ الأعوام كما لدى بقيّة الشّعراء، بل على مرّ الفصول، وأحياناً الشّهور؟ يذكر ألان بورير (نشرة آرليا) أنّ رامبو كان ينوي كتابة سلسلة من القصائد تحت عنوان: "دراساتٍ عدميّة *Etudes néantes*"، ويرى أنّ القصائد التّالية هي على الأرجح بعض المقطوعات الموجّهة لهذا المشروع. كما يمنح پيار برونيل هذه القصائد عنواناً يستند فيه بوضوح إلى تاريخ كتابتها: "قصائد ربيع ١٨٧٢ وصَيفه". فهو يغفل إذَن احتمال أن يكون بعضها كُتبَ في بداية ١٨٧٣، أي قبيل كتابة "فصل في الجحيم" الذي سيستعيد فيه رامبو بعض هذه القصائد استعادة نقديّة. آثرنا نحن اختيار عنوان مُحايد نوعاً ما. والمهمّ، أخيراً، هو أنّ فصل القصائد التّالية عن سابقاتها بَدا لنا وهو يفرض بالفعل نفسه، نظراً لخصوصيّتها المضمونيّة والأسلوبيّة التي نتوقّف عندها في مقدّمة المترجم. والقصائد تبدو مطبوعة بأثر إخفاقات عديدة: انهيار كومونة باريس وتدهور العلاقة مع ڤرلين وأسف رامبو على تشتّت تجربته الشّعريّة أثناء إقامته العاصفة والوجيزة بباريس وشعوره بفراغ كيانيّ جعله يتوهّم فشل مشروعه بأكمله. هذا الانطباع القويّ بالعجز عن الخروج من الجحيم والدّخول في الحياة هو الذي سيقوده بعد فترة إلى كتابة "فصل في الجحيم".

[ما تَعني لنا، يا قلبي][*]

ما تَعني لنا يا قلبي بِرَكُ الّدمِ والجَمر،
وألفُ مقتلةٍ والصّرخاتُ المسعورةُ الطّوال
هذه الحسراتُ الآتيةُ من كلّ جحيمٍ لتُطوِّح
بكلّ نِظامٍ؛ والشمألُ[1] الما تزالُ تهبُّ على الأنقاض

وجميعُ الانتقاماتِ؟ لا شيءَ!... بلى، كلُّ شيء،
إنّنا نريد ذلكَ[2]! أيّها الصّناعيّونَ والأمراءُ، ويا أعضاءَ مَجالسِ الشّيوخ،
لكم الهلاكُ! أيّتها القوّةُ، أيّتها العدالةُ، ويا أيّها التّاريخُ، ألا اسقطوا!
ذلكَ دَينٌ لنا. الدّمُ! الدّمُ! الشّعلةُ الذّهبية!

الكلُّ للحربِ، للانتقام وللإرهاب،
يا **فِكري**! دَعنا نَدورُ في قلب **العضّةِ**: آه!، إليكِ عنّا

(*) نشرَها پاتيرن بيريشون Paterne Berrichon، صهر الشّاعر (زوج شقيقته إيزابيل، وكان شاعراً غير لامع)، في ١٨٨٦. ووجدها بعضهم مدسوسة في مخطوطة "إشراقات"، إلاّ إنّ دولانيه يُرجعها إلى ١٨٧٢، وشعريّتها تتلاءم بالفعل وقصائد رامبو المكتوبة في ظلّ أحداث كومونة. وكما لاحظ ستينمتز، فإنّ أجواء التمرّد الاجتماعيّ والسّياسيّ تتخّذ فيها منحى قياميّاً وتمتزج بأحداث طبيعيّة، من طوافين وبراكين، وتبشّر ببعض معالجات رامبو في "إشراقات".

(١) الشّمأل من الرّياح العنيفة.

(٢) أي الانتقام.

يا جمهوريّاتِ هذا العالَمِ! أباطرة!
كتائبُ، مستعمرونَ، وشعوبٌ، كفانا من هذا كلّه!

مَن يُسعِّرُ دوّاماتِ النّار الغَضوب
إنْ لم يكنْ نحن ومَن نحسَبهم إخوَتنا؟
إلينا! يا أصدقاءَنا الرّومنسيّين(١)، ذلكَ سيُفرحنا.
لن نعملَ أبداً(٢)، آه يا سيولَ النّيران!

يا أوربا، ويا آسيا، ويا أمريكا، ألا تلاشي.
مسيرتُنا المنتقمةُ احتلّتْ كلَّ شيء.
المدنَ والقرى! - سَنُسْحَق!
البراكينُ ستندلعُ! الأوقيانوسُ سَيُدَكّ...

آه، يا أصدقائي! - يا قلبُ هُم، يقيناً، إخْوة لنا:
أيّها السوّدُ المجهولونَ(٣)، لو مَضينا! فلنمضِ، ألا فلنمضِ!

---

(١) لا يتضّح إن كان يقصد بهذا النّعت ثوّار الكومونة، الذين حلموا بتغيير الواقع، أم الشّعراء الحالمين يدعوهم إلى الانخراط في النّضال.

(٢) هو رفض العمل، الذي طالما عبّر عنه، كما يذكّر به برونيل، في أشعار ١٨٧١. وكان رامبو في الواقع من أكثر النّاس عملاً، في تثقيفه لنفسه كما في شعره، وما انهماكه في المشاريع التّجارية المضنية بعد رحيله إلى اليمن والحبشة إلاّ امتداد (منحرف) لهوَسه بالنّشاط هذا.

(٣) يُعير بعض الشرّاح هنا رامبو فكرة مفادها أنّ الخلاص سيأتي من القارّة السّوداء. ولكنّ أنطوان آدم يرى أنّ هؤلاء "السّود الغفْل" هم جميع المتمرّدين، يجلّلهم غبار المَعارك والتّرحال والبؤس بمسحة من الظّلام.

يا للشّقاءِ! أُحِسُّ بي مرتجفاً، الأرضُ العتيقة
[تنطبقُ] عليَّ رويداً رويداً! الأرضُ تذوب.

وما هذا بذي بالٍ. إنّني هنا. دائماً هنا[1].

(١) يرى برونيل في هذا البيت انتهاء الكابوس الموصوف في البيتين السّابقين، ويرى فيه آدم (وهو المعنى نفسه) تصحيحاً يقوم به المتكلّم للإحساس بالغيبوبة الذي وفّره البيتان المذكوران. فبعدَما أحسّ بذوبان الأرض تحته، يواصل التأكيد على أنّه ما برحَ يقظاً وسائراً.

دمعة(*)

بعيداً عن الطّيرِ والقطعانِ والقرَويّات
كنتُ أشربُ، مُقَرْفِصاً بينَ نبْتاتِ خلَنَج(١)
محاطةٍ بغاباتِ بندقٍ حانية،
في ضبابِ أصيلٍ أخضرَ فاتر.

ما عساني أشربُ في «الواز»(٢) الفتيّ هذا،
[حيثُ تنتشرُ] دَراديرُ بلا أصواتٍ وحشائشُ بلا أزهارٍ وسماءٌ ملبَّدة،
من مطرةِ اليقطين(٣) ما عساني أشرب؟
مشروباً من الذّهبِ باهتاً ويجعل العرَق ينضح.

(*) يلاحظ كاوانابيه (نشرة آرليا) في هذه القصيدة تعبيراً لم نعهده من قبلُ لدى الشّاعر عن قطيعة كاملة مع العالَم اليوميّ، والبشر، وعن ظمأ يتتابه وسطَ عالَم طبيعيّ لا تغنّي فيه الأطيار ويتحوّل فيه حتّى ماء الغابة إلى مستنقع. وعنوان القصيدة يشير إلى حسرة أسف ويندرج في تراث كلاسيكيّ ورومنطيقيّ تحمل فيها بعض المراثي عنوان "دموع".

(١) نبات خشبيّ يحمل أزهاراً بنفسجيّة ووورديّة وينمو في الأراضي الصّلصاليّة.

(٢) نُهَير ينبع من بلجيكا ويخترق فرنسا ليصبّ في "السّين" قريباً من باريس. ولعلّه ينعته بالفتيّ إشارةً، حسبَ برونيل، إلى أنّه يرصده غيرَ بعيدٍ عن منبعه.

(٣) يذكّر برونيل بأنّ من المتعذّر صنع مطرة من اليقطين (القلقاس) " colocase "، لهشاشة هذا الأخير، ولكنْ يبدو أنّ رامبو اختار المفردة لرنينها الخاصّ. ويرى ستينمتز أنّ رامبو ربّما كان كتبَ: "coloquinte" ("القُرَيع"، وهو يمكن أن تصنع منه مطرات). ولدى استعادة رامبو لهذه المقطوعة في "فصل في الجحيم"، نراه وقد استبدل الصّورة بتعبير "من هذه المطّرات الصّفر".

كنتُ، مثلما أنا عليه، سَأشكّل يافطةَ نُزْلٍ رديئة[١].
ثمّ غيّرتِ العاصفةُ السّماءَ، حتّى المَساء.
كانتْ تلك بلداناً سُوداً وأسماكاً[٢] وبحيرات،
صفوفَ أعمدةٍ تحتَ الظلّمةِ الزّرقاءِ، محطّات.

كانَ ماءُ الغاب يَتيه في رملٍ بَتول.
والرّيحُ، من السّماءِ، تُلقي في البِرَكِ كُريّاتِ بَرَدٍ...
ولكنّني، كمثْلِ صيّادِ ذهبٍ أو أصداف[٣]،
لم يَعنَّ لي قطُّ أن أفكّر بالشُّرب!

(١) يفكّر بالصّوَر التي كانت توضع كإعلانات دعائيّة للنُزُل والحانات، ويقول إنّ صورته بمرآه الرّثّ ذاك كانت ستشكّل يافطةً من هذا النوع بالغة الرّداءة. وهنا استذكار لنزهاته في فتوّته وهربه من منزل العائلة، فترة "البيت الأخضر" الذي خصّه بقصيدة.

(٢) كتبَ: " perches "، وهي أسماك من نوع "الفَرْخ" الشّائكة الزّعانف، تعيش في المياه العذبة. وكان الجمع على هيأة "فراخ" سيُحدث هنا التباساً.

(٣) الصيّاد، حسبَ ستينمتز، يُضادّ جوّاب الآفاق، وهو عاجز عن أن يقبض مثله على مَذاق العالَم.

نهرٌ بلونِ شرابِ الكِشمش الأسوَد(*)

نهرُ شرابِ الكِشمش الأسوَدِ يتدحرجُ في غُفْليّتِه
في وديانٍ عجيبة:
يرافقه نعيقُ مائةِ غرابٍ كمثْلِ صوتِ ملائكيّ
صحيحٍ وطيّب[1]:
مع حركاتٍ واسعةٍ لغاباتِ صنوبَر
بَينا تنقضُّ رياحٌ مديدة.

كلّ شيءٍ يتدحرجُ معَ أسرارٍ مُثيرةٍ للغضب،
أسرارِ حملاتٍ[2] من الأزمنة الخَوالي؛
وحجُراتِ حصونٍ كانت تُزارُ وحدائقَ ذواتِ شأن:
في تلكَ الضّفافِ تُسمَع

(*) هذه القصيدة شديدة الارتباط بقصيدة سابقة هي "الغربان". يترجم البعض العنوان ترجمة حرْفيّة إلى "نهر الكشمش" وهذا لا معنى له، فالمقصود هو شراب الكشمش الأسوَد (cassis)، بلونه الأحمر الغامق يُشبّه رامبو النهر، موحياً، حسب ستينمتز، بنهر مخضّب بدماء القتلى (قتلى كومونة باريس، الذين يدعوهم في قصيدة "الغربان" "قتلى ما قبل أمس"). يبدو رامبو هنا شاهداً على أشياء لمحها من وراء "الأسيجة"، تعيده إلى الأجواء القياميّة المعروفة في بعض قصائده وتجعله يدعو الغربان إلى الانقضاض على العالَم من جديد.

(١) يرى برونيل أنّ نعيق الغربان يحلّ هنا محلّ تطواف الملائكة المُغنّين، كما يُرى في اللّوحات التّقَويّة.

(٢) المفردة campagnes تعني أيضاً "أرياف"، ولكننا نتبع هنا قراءة بويّان دو لاكوست وستينمتز وبرونيل، لا سيّما وأنّ الأبيات التّالية تموقع القصيدة في أجواء فروسيّة أسطوريّة.

الغراميّاتُ الميّتةُ للفرسان الهائمين:
لكنْ كم مُنعشةٌ هيَ الرّيح!

فلينظرِ الماشي إلى هذه الأسيجَةِ المتشابكة:
وسيَمضي بأكثرَ شجاعة.
يا جنودَ الغاباتِ يا مَن يبعثهم **المولى**،
أيّتها الغربان العزيزةُ الرّائعة![1]
إدفعي للفرار من هنا القرويَّ المُحتال
المُعاقَبَ بِذراعٍ مبتورةٍ هرِمة.[2]

نوّار/ مايو ١٨٧٢

(١) نجد الصّورة نفسها في قصيدة "الغربان".
(٢) يقصد أحد المحاربين القدماء. ويرى بعض الشرّاح أنّ الذّراع المبتورة ربّما كانت من آثار مساهمة هذا الفلاّح في الحرب، فتحمل العبارة في هذه الحالة تعبيراً عن قرَف رامبو من قدامى جنود الإمبراطوريّة، يُضاف إليه ازدراؤه المعهود للفلاّحين.

ملْهاة العطش

١ ـ الآباء(*)

نحنُ أسلافُك الكِبار،

الكِبار!

يُجلّلنا العرَقُ البارد،

عرَقُ القمَرِ والخُضار.

نبائذُنا الجافَةُ كانَ لها حُميّا!

تحتَ هذه الشّمس التي لا تَخدَع

ما الذي يلزمُ يا تُرى؟ الشُرب.

(*) هنا تبدأ ملهاة بخمسة فصول تتكلّم فيها تباعاً أصوات رامبو الدّاخليّة (الأسلاف، الرّوح، الأصدقاء والحلم الفقير). وأمام جميع الإمكانات التي يقترحها هؤلاء يقدّم هو إجابته الثّابتة المتمثّلة، بتعبير ستينمتز، في الانصهار بموضوع رغبته هو. في النصّ الأوّل هذا، نشهد حواراً لا معَ الأبوَين المباشرَين، بل مع الأسلاف (يرى فيهم برونيل أجداد رامبو من ناحية أمّه وكانوا ملاّكين زراعيّين كباراً - والصّفة نفسها تتكرّر في البيتين الأوّلين - لكنّ في هذا اختزالاً لعلاقة بوجوه الماضي يحسن أن نأخذ بها على التّعميم). يأتي الأسلاف من المقبرة لدعوة المتكلّم إلى الشّرب من مشروباتهم القويّة، مجتذبينَه إلى أوعية الموت. وينبغي الإشارة إلى أنّ رامبو كان، في تلك الفترة، يشكو من عطش فعليّ لاهب ومستديم، أصيب به كأنّما عن عدوى من ظمأه النّفسيّ والوجوديّ.

أنا: - الموتُ في الأنهارِ البربريّة.

نحنُ أسلافُك
سكّانُ الحقول.
في غَور الصّفصافِ هوَ الماء:
أنظرِ المَجرى في الحُفرة
حولَ القصر البَليل.
فلننزلْ إلى أقبيةِ النّبيذ،
ومن بَعدُ، يكونُ خمرُ التفّاحِ والحليب[1].

أنا: - الذّهابُ إلى حيثُ ترتوي الأبقار.

نحنُ أسلافُك
هاكَ، خُذْ
من خُمورِ خزائننا[2]،
الشّايُ والقهوةُ النّادران،
في آنية الغلْي يرتعشان.
- أُنظرِ الصّوَرَ والزّهر.

---

(١) في إحدى صيَغ القصيدة تغيب الفاصلة في البيت، فيكون المعنى: «بُعَيدَ [تناولِ] خمر التفّاح والحليب».

(٢) يشير أنطوان آدم إلى أنّ دعوة الأسلاف تتخذ هنا طابعاً أكثر حفاوة وأكثر طقوسيّة. فالخمور المحفوظة في خزاناتهم هيَ، خلافاً لنبيذ الأقبية وخمر التفّاح والحليب، مشروبات فاخرة يستقبلون بها ضيفاً يريدون تكريمه. والخزائن ترمز إلى الطقوس المودَعة فيها أسرار حياتهم.

عائدونَ من المقبرة نحنُ.

أنا: - آه! أن نُفرغَ جميعَ الصّناديق[١].

(١) إستخدمَ مفردة urnes، وهنا لبس مقصود. فهو يقصد الجِرار وكذلك صناديق الموت (التّوابيت وأوعية الأرمدة). يريد، كما يشير إليه برونيل، إفراغ الأوعية من الرّماد تعبيراً عن سخطه على توقير الأسلاف وعبادة الموتى.

٢ ـ الرّوح(*)

يا حوريّاتٍ أزليّات
فَرّقنَ الماءَ الرّقيق.
ڤينوسُ، يا شقيقةَ اللاّزوَرد(١)
أثيري المَوجَ النقيّ.

يا يهودَ النّرويجِ التّائهين(٢)
حدّثوني عن الجليد.
أيّها المنفيّون الأعزّاء القُدامى(٣)،
حدّثوني عن البَحر.

(*) يرفع رامبو هنا موضوع العطش إلى مستوى حرمان وجوديّ، ويرتدّ إلى الشّعر البرناسيّ ويستنكر عدّته الأسطوريّة (الحوريّات وڤينوس)، وبالتّالي فهو ينتقد بعض أشعاره السّابقة أيضاً.

(١) ولدتْ ڤينوس، كما سبقَ أن ذكّرنا به، من زبدَ موجة. ويرى برونيل أنّ رامبو يسخر هنا من الصّوَر الأسطوريّة المكرّسة (بعدما غنّاها في قصائده الأولى، خصوصاً في "الشّمس والجسد").

(٢) في الجمع بين فكرة تيه اليهود والنّفي في النّرويج إحالة إلى أوفيليا التي يجعلها رامبو في قصيدته المكرّسة لها تنتحر في نهر نرويجيّ.

(٣) يتساءل أنطوان آدم إنْ لم يكن رامبو يقصد بهؤلاء المنفيّين قدامى الشّعراء ممّن عرفوا النّفي. ويرى ستينمتز أنّه يفكّر بأوليسيس (عوليس)، البطل الهوميروسيّ جوّاب البحار والجُزر، وبإنْياس، بطل ڤرجيليو الهائم هو أيضاً والذي زار الجحيم بحثاً عن شبح والده، وبالشّاعر المنفيّ أوڤيديوس.

أنا - كلاّ، لا من هذه المشروبات الخالصة،
أزهارُ الماءِ هذه تصلُحُ لتوضعَ في أقداح[1]؛
لا الأساطيرُ ولا الصُّوَر
تَشفي غَليلي.

أيّها المغنّي السّاخرُ، ظمأي المجنون،
هوَ ابنُكَ أنتَ[2]،
«هيدرا»[3] تسكنُ الدّاخلَ، بلا أشداق،
وتبعثُ على الأسَف والسُّقم.

(١) يقصد أنّها لا تصلح إلاّ للتزيين، ولعلّه يرمز بها إلى الصّوَر الباهتة في الشّعر البرناسيّ الذي انتقدَه هو في "ما يُقال للشّاعر عن الأزهار". البيتان التّاليان يعزّزان قراءة القصيدة باعتبارها إدانة للشّعر السّائد في فترته.

(٢) لأنّ الظمأ soif مؤنّث بالفرنسيّة، كتبَ رامبو: filleule، وهي على وجه الدّقة "ابنة بالتبنّي"، والأرجح أنّ الوزن والقافية اضطرّاه إلى ذلك. فما يقصده، حسبَ برونيل، هو أنّ "الشّعراء اللّطفاء" (كما نعتهم في "المركب السّكران")، والذين لا يختلفون في نظره عن المغنّي السّاخر (chansonnier)، المعروف بتجواله من حان إلى حان بحثاً عن جمهور، لم يفعلوا سوى أن يزيدوه ظمأً.

(٣) أفعوان خرافيّ له تسعة رؤوس، إلاّ أنّ رامبو يمسخ هنا صورة هذه "الهيدرا" الحميمة ويجعلها بلا أشداق.

٣ ـ الأصحاب(*)

تعالَ، الخمورُ تذهبُ إلى الشّواطئ،
والأمواجُ غفيرة![1]
أنظرِ البيترَ[2] الوحشيَّ يتدحرج
من أعلى الجبال!

لِنَغنمْ، كمثْلِ حُجّاجٍ عُقَلاء،
الأبسنتَ[3] الأخضرَ الأعمدة...

(*) صوت الأصحاب يدعو إلى الانتشاء بالخمر. أمّا المتكلّم في القصيدة فيحلم بالتعفّن في السّاقية، أي يختار الموت. لقد بطلتْ لديه غواية الصّداقة. ولعلّ المقطوعة تحيل إلى فترة رامبو الباريسيّة التي أمضاها مع مجموعة "البسطاء الوقحين" ومحرّري "الألبوم العبثيّ"، وكذلك، حسب ستينمتز، إلى نزعة باطنيّة سائدة في شعر معاصريه.

(١) يصوّر له أصحابه الخمرة كثيرة حتّى لتتحوّل إلى أمواج بحر.

(٢) شرابٌ كحوليٌّ مُرّ يُخبرنا برونيل أنّ ڤرلين وأصحابه كانوا يشربون منه باستمرار.

(٣) شرابٌ مخدّر يُستخرج من النّبات الذي منحه اسمه، ولذا ينعته بالأخضر. يُدعى أيضاً بالأفسنتين. وكما تحوّلت الخمر في القصيدة، على سبيل التّضخيم، إلى بحر، والبيتر إلى سيل يتدحرج من أعلى الجبال، فالأبسنت يتحوّل هنا إلى كاتدرائيّة (برونيل). ويرى ستينمتز أنّ صورة "الأعمدة الخضراء" قد تجد أصلها في بيت من قصيدة "مُطابقات Correspondances" لبودلير: "الطّبيعة معبدٌ فيه أعمدةٌ حيّة..."

أنا: هذه المَناظرُ انتهتْ.
ما التَّمَلُ يا أصحابي؟

بقدرَ ذلكَ، بل وأكثر،
أنا أهوى أن أتعفّنَ في السّاقية،
تحتَ القشْدةِ المنفّرة،
قربَ الغاباتِ المُطَوّفات.

٤ ـ الحُلم الفقير(*)

ربّما كان ينتظرني
مَساءٌ أشربُ فيه بِدعَة
في مدينةٍ قديمة،
وأموتُ مسروراً أكثرَ:
ما دمتُ صَبوراً!

لو استسلمَ عذابي،
ولو كانَ لي شيءٌ من الذّهَب،
أفأختارَ الشّمال
أم بلدَ الكُروم؟...
- ليسَ خليقاً بنا الحُلم

ما دام ذلك بلا طائل!
ولو صرتُ ثانيةً

(*) هنا تعبير عن بدايات الحلم بالرّاحة الذي سيتعمّق في "فصل في الجحيم" ومن الآن يجعل الشّاعر يفكّر بأنّ الخلاص هو في الرّحيل بعيداً.

الرّحالةَ القديم،
فهيهاتَ ينفتحُ لي
النُّزلُ الأخضر[1].

(١) "النّزل الأخضر" (الطبيعة الرّحبة أو الحان الذي كان الشّاعر يرتاده في صباه والذي كان يحمل هذا الاسم؛ أنظرْ قصيدة "في الحانة الخضراء") مغلقٌ إلى الأبد، وهيهات للماضي من رجوع.

٥ ـ خاتمة(*)

اليماماتُ الرّاجفةُ في المَرْج،
والطّريدةُ الرّاكضةُ المُبصِرةُ في الظّلام،
ودوابُّ الماء، الحيوانُ المستعبَد،
وأبسطُ الفراشاتِ!... ظِماءٌ هي أيضاً.

لكنْ أن نذوبَ حيثما ذابتْ هذه الغمامة التي هيَ بلا دليل،
- آه، محظيّةً بكلّ ما هوَ نديّ!
أنَ نلفظَ أنفاسنا الأخيرةَ وسطَ هذا البنفسجِ الرّطيب
الذي يُداهمُ فجرُه هذه الغابات؟

نوّار/ مايو ١٨٧٢

(*) يكتشف الشّاعر أنّ الظّمأ، مأساته الأساسيّة، يكتنف جميع الكائنات، فيفكّر بالذّوبان في الأشياء، ولو بثمن الموت.

فكرة طيّبة للصّباح[*]

في الرّابعةِ من صباحِ الصّيف،
ما يزالُ يتواصلُ رقادُ العشّاق.
الفجرُ يَنشرُ تحتَ الخَمائل
رائحةَ المساءِ المُحتفَل بِه.

لكنْ هناكَ، في الورشةِ الواسعة
قربَ شمس الهيسبيريّات[١]،
النجّارون من قبلُ منهمكون،
مُشمّرينَ عن أردانهم.

في صحرائهم الطّحلبيّةِ، هادئين،
يهيّئونَ الزّخارفَ الفاخرةَ لبيوت،

(*) يشير ستينمتز إلى أنّ هذه القصيدة تذكّر بالعديد من عناصر رسالة بعث بها رامبو إلى صديقه إيرنست دولائيه في حزيران/ يونيو ١٨٧٢، يحدّثه فيها عن قراءاته التي تدوم اللّيل كلّه في غرفته بفندق مجاور لجامعة السّوربون، وعن نزوله إلى الشّارع في الخامسة صباحاً حيث يرى العمّال الذّاهبين إلى العمل، ويُبدي انسحاره بساعات الضّباح الأولى. ولكنّه يحيل هنا جميع هذه المعطيات إلى مستوى أسطوريّ.

(١) من اليونانيّة " hespera " (الغروب): جزُر أسطوريّة كانت مموقَعة في أطراف العالَم، تضمّ بساتينها تفّاحات ذهبيّة. وحسبَ ستينمتز، يبدو رامبو وهو يُماهي هنا بين الشّمس والثّمار الذّهبيّة لهذه الجزُر.

سيَضحكُ فيها ثراءُ المدينة
تحتَ سمواتٌ زائفات[1].

آه، من أجلِ هؤلاءِ **العمّال** الفاتِنين،
رعايا ملكٍ بابليّ[2]،
أُتركي، يا ڤينوسُ، قليلاً، العشّاق
المتوَّجةَ أرواحُهم[3].

وأنتِ يا **ملكةَ الرّعيان**[4]،
هيّئي للعمّالِ ماءَ الحياة،
لكي تكونَ قواهم في سلام
في انتظارِ الاستحمامِ ظُهراً في البحر[5].

(١) أي، حسبَ برونيل، مرسومة على السّقوف الباذخة للبيوت.

(٢) أي رعايا كلّ ملك مولع بالأبنية الضّخمة على غرار نبوخذنصّر.

(٣) أي الذين يعيشون في رغد ملوكيّ (استمرار الاستعارة الملوكيّة) بالمقارنة مع العمّال المستعبَدين (برونيل). كما يفكّر ألان جوفروا بأنّ من الممكن أن نقرأ معنى مضمراً وهو أنّ روحَي العاشقَين تضفران بالتقائهما تاجاً فرداً. وهنا تكمن "الفكرة الصّباحيّة الطّيبة" التي جعلَ منها رامبو عنوانَ قصيدته: أن تغادر ڤينوس العشّاق المترَفين لتعنى بالعمّال المجهَدين.

(٤) يواصل مخاطبة ڤينوس، وكانت تُلقّب أيضاً بـ "مليكة الرّعاة"، ويذكّر ستينمتز بأنّ الرّاعي پاريس هو الذي منحها الجائزة عندما حكَم في جَمال الآلهة الإناث.

(٥) لمّا كان "ماء الحياة" يسمّي أيضاً نوعاً من الكحول، فثمّة من يؤوّل البيت الأخير بمعنى أنّ الاستحمام المنتظَر في البحر، إبّانَ الظهيرة، هو النّبيذ، يتناوله العمّال بعدَ "ماء الحياة" الذي يشربونه صُبحاً. ستينمتز يرى أنّهم ينتظرون ببساطة طلوع ڤينوس من الموج، الذي ولدتْ في الأسطورة منه.

أعياد الصّبر

١ ـ أعلام نوّار
٢ ـ أغنية البُرج الأعلى
٣ ـ الأبديّة
٤ ـ العصر الذّهبيّ

أعلام نوّار(*)

في غصونِ الزّيزفونِ الألِقة
تموتُ صيحاتُ صيدٍ عليلة.
بيدَ أنّ أناشيدَ روحانيّة(١)
ترفرفُ بين أشجار عنبِ الذّيب.
فليضحكْ دمُنا في الشّرايين،
هيَ ذي الأعناب متشابكة.
السّماءُ جميلةٌ كمثْلِ ملاك.

(*) بالرّغم من عنوانها، تفصح "أعلام نوّار" عن كآبة تتضادّ وطبيعة هذا الشّهر المعروف بأعياد الزّهور.

(١) يتساءل ستينمتز إن لم يكن رامبو يقصد بهذه الأناشيد الرّوحانيّة النمط الشعريّ الذي يمارسه في القصائد الحاليّة، أو لعلّه يؤكّد أنّ الممارسة الشعريّة تمكّن من الاصطبار واحتمال المأساة.

اللاّزوردُ والموجُ يُصلّيان[1].
أخرُجُ. وإذا ما جرَحني شعاع
فسأموتُ فوقَ الطّحالب.

أنْ نصبرَ وأن نسأم
لهوَ شيءٌ بالغُ البساطةِ. ألا سُحقاً لآلامي.
من الصّيف المأساويّ أنا أريد
أنْ يشدّني إلى عربةِ حظّه[2].
فلأمتْ عبرَكِ يا **طبيعةُ**، مراراً،
– أقلَّ عزلةً وأقلَّ عدَماً! –
فيما يموتُ **الرّعيان**، يا للغرابة!،
على وجه التّقريبِ[3] عبرَ العالَم.

أودّ حقّاً أن تستهلكني الفصول.
لكِ، أيّتها **الطبيعةُ**، أستسلم؛
بكلّ جوعي وكلّ عطشي،

---

(١) كتب حرْفيّاً: " communient "، ومعناه الحرْفيّ يتناولان القربان (كما في الكنيسة)، وهو تعبير يجد تبريره في "الأناشيد الرّوحانيّة" المذكورة في البيت الثّالث. وكما أشار إليه ألبير هنري (يذكره برونيل) فينبغي أن نلمح وراء هذه التّعابير الدّينيّة المُعارة للطّبيعة لمسة سخرية.

(٢) كتبَ: l'été dramatique، والتّعبير يمكن أن يعني أيضاً "الصّيف الدراميّ"، أي الذي يساهم في "دراما" السّنة وحركة الفصول. والعربة، حسب ستينمتز، تذكّر بعربة ثسْبيس Thespis، أوّل ممثّل ملهاة عند الإغريق. في هذه الحالة يكون الصّيف ممثّلاً يرجوه رامبو أن يحمله معه في عربته.

(٣) يرفض قناعة الرّعاة البَلهاء التي تجعلهم يتلقّون الموت بصورة "تقريبيّة" لا أكثر (الموت دون امتلاك وعي بالموت، بصورة من الصّوَر).

آه، أرجوكِ، اسقي وأطعِمي.
لا شيء، لا شيء يوهمُني؛
أنْ أضحكَ للأسْرةِ هو كأنْ أضحكَ للشّمس[1]،
أنا لا أريدُ الضّحكَ لأيّ شيء؛
وليَكُنْ نَكَدُ الطّالعِ هذا طليقاً[2].

نوّار/ مايو ١٨٧٢

(١) لا يريد أن يضحك بوَداعة لا للشّمس ولا للعائلة، كما يفعل الطّفل أمام ذويه أو خليّ البال أمام مَشاهِد الطّبيعة.

(٢) أي مقصوداً لذاته ومتقبّلاً لشرطه (برونيل).

أغنية البُرج الأعلى(*)

شبابٌ مُتبطّل

مستعبَدٌ لكلّ شيء،

آهِ، بِدَماثة[1]

ضيّعتُ حياتي.

آهِ، فليأتِ

زمَنُ هُيامِ القلوب[2].

(*) هذه الأغنية تندرج هي أيضاً، حسب ستينمتز، في تجربة الصّبر التي كان رامبو يعيشها في تلك الفترة. هي كلمات إنسان يترقّب، يسكنه يأس مَن يترصّد وينتظر تحوّلاً ما، ولكنّ الممارسة الشعريّة تساعده في تخفيف ألمه. ويُذكّرنا "البرج" (الذي سيرفعه رامبو في القصيدة إلى مستوى رمز محوريّ) بالبرج الصّغير في بيت إسكافيّ الحارة، الذي أمضى فيه هولدرلين Hölderlin النّصف الثّاني من حياته، معتلاً وهاذياً. كما يتذكّر القارئ الفرنسيّ البرج الذي صعدتْ إليه "آن Anne"، حماة بارب-بلو ("ذي اللّحية الزّرقاء") في حكاية شارل پيرو Charles Perrault المعروفة، يومَ أراد بارب-بلو قتل زوجته، أي شقيقتها، ومن هناك راحت تترقّب وصول شقيقَيها اللّذين سيقتلان صهرهما السّفّاح.

(١) يشير البعض إلى كون رامبو اضطرّ، في تلك الفترة، إلى العودة إلى شارلڤيل، بطلب من ڤرلين الذي قرّر استئناف حياته الزّوجيّة. ينبغي في اعتقادنا تجاوز القراءات المنطلقة من السّيرة والتّفكير بأنّ الشّاعر يقصد هنا الحياء وروح الدّماثة (وربّما شيء من الضّعف)، هذا كلّه الذي منعه من أن يغيّر شرطه بالصوّرة التي كان يهفو إليها.

(٢) أشار إيزامبار إلى أنّ رامبو يحاكي هنا ويحوّر لازمة أغنية شعبيّة يغنّيها الفلاّحون لاستعجال نضج نبات الشُّوفان من أجل حصاده، تقول: "يا شُوفان، يا شُوفان / ليأتِ بكَ الطّقسُ الطيّب".

قلتُ لنفسي: ألا اترُكي[1]،

ولا يرَكِ أحَدٌ:

ومن دونِ وَعدِ

أشدِّ الأفراح.

وأنتِ يا عزلةَ مَهيبة[2]

لا يُوقفنَّكِ شيء.

من الصَّبر ذقتُ

ما لن أنسى؛

المَخاوفُ والآلام

إلى السّماء رَحلَتْ.

والظّمأُ الفاسد

يُظلِمُ عروقي.

كمثْلِ المَرْج،

للنّسيان يُهجَر،

ويكبرُ ويُزهِر

بخوراً وزؤاناً[3]،

---

(١) يلاحظ القارئ الشّحنة العاميّة أو اليوميّة في لغة بعض أبيات هذا القسم كلّه. شحنة مقصودة من رامبو، بها يقرّب بوحه الشعريّ من المستوى المباشر للتجربة، وقد حرصنا على المحافظة عليه في التّرجمة.

(٢) أي، حسبَ برونيل، عزلته في البرج الأعلى الذي هو الآن محبوس فيه، والذي يرمز إلى كلّ المهانات التي تجرّعها هو.

(٣) أي أنّه يزهر بالغثّ والسّمين.

وسطَ الطّنين الصّارخ
لمائة ذبابةٍ قذِرة.

آهِ، الترمُّلات الألف
للرّوح الفقيرة
التي لا تملك
سوى صورةِ سيّدتنا!
أترانا نصلّي
لِلعذراءِ مَريم؟[1]

شبابٌ مُتبطّل
مستعبَدٌ لكلّ شيء،
آه، بِدماثة
ضيّعتُ حياتي.
آهِ، فليأتِ
زمَنُ هُيامِ القلوب.

نوّار/ مايو ١٨٧٢

(١) "الترمّل" (الترمّل العشقيّ وليس بمعنى موت الزّوج أو الزّوجة) مفردة ڤرلينيّة بامتياز. ولعلّ رامبو يعنيه بتعبير "الرّوح الفقيرة"، لا سيّما وأنّ "العذراء الحمقاء" التي تحمل، في "فصل في الجحيم"، بعض ملامح ڤرلين، تُردّد: "أنا أرملة...". معروف أيضاً أنّ ڤرلين، بعد انقطاع علاقته برامبو، عاد إلى الإيمان وصار يتمشّى حاملاً مسبحة دينيّة. رامبو يعلن هنا عن عدم انتمائه إلى العقليّة التقَويّة السّائدة في الشّعر القديم والكثير من شعر معاصريه.

الأبديّة(*)

إنّها قد استُعيدَتْ
ما هيَ؟ - الأبديّة.
هي البحرُ يمضي
والشّمسَ.

أيّتها الرّوحُ الحارسة[١]
فلنهمسْ ببوحِ
اللّيلِ المُلغى[٢]
والنّهارِ اللّهّاب.

من نداءاتِ البشَر،
ووثباتِ العموم،

(*) في هذا الاختبار العصيب، يبحث رامبو عن دواء للدّاء الذي يعذّبه. وحسب ستينمتز، يبدو وهو يجد هنا بعض عزاء: من أعلى البرج الذي يصوّر نفسه معتقَلاً فيه، تلمح روحه "الحارسة" لحظةَ الفجر، هذا الزّمن المكتمل الذي يُطلق علامة الأبديّة.

(١) كما لو كانت ما تزال موجودة في البرج الأعلى الموصوف في القصيدة السّابقة (برونيل).

(٢) أي الذي بدّده طلوع الشّمس.

هيَ ذي أنتِ تتحرّرين
وتطيرينَ وفقاً[1]...

ما دامَ منكِ وحدَكِ[2]
يا جمراتٍ حريريّة[3]
ينبعثُ الواجب
دونَ أنْ نقولَ: أخيراً[4].

هنا ما من رجاء
ولا مِن جَديد[5]؛
أنْ نعلَمَ ونصطبر
لهوَ عذابٌ أكيد.

---

(١) العبارة مبتورة عن قصد وتستجيب لما يُدعى في البلاغة العربيّة "الاكتفاء"، أي لأنّها مفهومة من سياقها. فبعدَما كان المتكلّم يتحرّك استجابةً لنداءات الآخرين، هوذا يحلّق بمقتضى إرادته ووفقاً لمشيئته هوَ.

(٢) لا يقول "أخيراً" ما دام الزّمن، كما يوضّح برونيل، أُلغيَ وما دامت الأبديّة استُعيدتْ بتضافر الشّمس والبحر.

(٣) ينعت بالرقّة وفي الأوان ذاته باللّهب امتزاج ألَقي الشّمس والبحر (برونيل).

(٤) الصّياغة التي منحها رامبو لهذا المقطع لدى استعادته له في "فصل في الجحيم" أكثر وضوحاً. يقصد بالواجب الجديد المنبثق في فكره بفضل لحظة الأبديّة هذه عيش اللّحظة بذاتها ولذاتها كما يعبّر ستينمتز. الأبديّة هي الحاضر الخالص أو السّرمديّ الذي ينبغي أن ينذر له المرء نفسه.

(٥) كتبَ باللّاتينيّة: orietur، ومعناها "سيُولَد"، فيكون معنى البيت: "ولا ما سيُولَد". فهو لم يعد يفكّر بولادة جديدة ولا ينتظر حدثاً ما، ما دام نذرَ نفسه لأبديّة اللّحظة بالشّاكلة الموصوفة أعلاه.

إنّها قد استُعيدَتْ

ما هيَ؟ - الأبديّة.

هي البحرُ يمضي

والشّمسَ.

نوّار/ مايو ١٨٧٢

العصر الذّهبيّ(*)

أحدُ الأصوات،
مَلائكيٌّ أبداً
- هو أنا نفسي -
يَشرحُ بصراحةٍ أسبابَه.

هذه الأسئلة الغفيرة
إذْ تتشعّب
لا تجلبُ في العُمق
سوى الثّمَلِ والجنون؛

إعرفْ هذه الشّاكلة
البالغةَ السّهولةِ، الغامرةَ المرَح:
موجةٌ، فَحسبُ، ونَبات
وهي ذي أسْرتُك[1].

(*) كما في القصيدة السّابقة "ملهاة العطش"، تتكلّم هنا أصوات داخليّة عديدة، ملائكيّة أو غير ملائكيّة، تتنازع دواخل رامبو وتشعره بشيء من المَلال، وإن كان يبدو، حسبَ ستينمتز، عاقداً العزم، عن قناعة أو عن تعب، على الإصغاء إلى نصائح صوته الحميم والتلاؤم والفطرة السّليمة.

(١) يطرح هذا الانتماء إلى بساطة الطّبيعة بديلاً للأسئلة التي يطرحها الصّوت (أناه الأخرى؟ أم أناه القديمة؟) والتي لا تقود إلاّ إلى السّكْر والجنون.

ثمّ إنّه يغنّي. آه،
مرِحاً وسَهلاً،
بالعَين يُرى ...[١]
- وَمَعَهُ، أنا، أُغنّي.

إعرفْ هذه الشّاكلة[٢]
السّهلةَ، المَرِحة:
موجةٌ، فَحسبُ، ونَبات
وهي ذي أسْرتُك!... إلخ...

ثمّ يأتي صوت،
- مَلائكيّ! -
هو أنا نفسي،
وبصراحةٍ يشرحُ أسبابَه:

وعلى الفور يُغنّي:
كمثْلِ أخٍ للأنفاس:
بنبرٍ **ألمانيّ**[٣]،

(١) بدلاً من الهلوَسات المدوّخة، يحلم الشّاعر بصفاءٍ ما، شيء يُرى بالعين المجرّدة.

(٢) كتبَ: tour، وتدلّ المفردة على شاكلة في السّلوك كما على شاكلة في الغناء، والمعنَيان متكافلان.

(٣) كان رامبو، نقلاً عن صديقه دولائيه، يسْخر من هذا النّبر أثناء احتلال بروسيا الألمانيّة لجزء من فرنسا يضمّ منطقة الشّاعر. ويرى برونيل أنّ من الممكن أيضاً التّفكير هنا بالنّبر السّائد في الأوبرا الألمانيّة. كما يذكّر ستينمتز بأنّ بطل "ملاك الغرابة"، أقصوصة أدغار ألن پو التي لا بدّ أن يكون رامبو قرأها بترجمة بودلير، يتكلّم بلكنة ألمانيّة.

ممتلئٍ ولاهب:

العالَمُ فاسد؛
أوَ يدهشُكَ هذا!
عِشْ، وإلى النّار ارمِ
نكدَ الطّالعِ، المُظلمَ هذا[١].

يا لَلقصر الجميل!
ما أجلى حياتَك!
من أيّ زمنٍ أنتَ؟[٢]
آه يا طبيعةً أميريّة
لأخينا الكبير[٣]! إلخ...

---

(١) يرى ستينمتز هنا عودة إلى فكرة التطهّر بالشّمس، السّائدة في القصيدة السّابقة "أبديّة".

(٢) الإجابة يقدّمها العنوان: من العصر الذهبيّ. ويرى ستينمتز في هذه العودة إلى حقبة أسطوريّة، كما إلى فكرة الأبديّة، محاولة لمداواة الرّوح من آلام الزّمن. ومن هنا فلا معنى في نظره للبحث عن قصور أو قلاع مخصوصة يكون رامبو فكّر بها، كما لا معنى لإحالة الصّورة إلى "منازل الرّوح" كما لدى المتصوّفة القدّيسة ماريا تيريسا الأبيليّة، فالقصور أو القِلاع مَجاز أساسيّ لدى رامبو وموضع طوباويّ يؤوي فكرته عن السّعادة.

(٣) يرى بعض الشرّاح في هذه "الطّبيعة الأميريّة" إشارة ساخرة إلى اسم شارع أقام فيه رامبو لفترة بباريس هو شارع "السيّد الأمير (Rue Monsieur-le-Prince)". وكما يشير إليه ستينمتز، فهذه المعطيات قد تضيء عالَم رامبو (وعلى هذا الأساس نشير إلى بعضها) ولكن لا يمكن اختزاله إليها. برونيل يرى أنّ هذا التّعبير يشير إلى "صفوة" صداقيّة أو روحيّة يريد رامبو الاندراج فيها بدلالة التحرّر من العموم الذي يكرّس له الأبيات التّالية.

أنا أيضاً أُغنّي:

يا شقيقاتٍ عديداتٍ! يا أصواتاً

غيرَ عموميّة![1]

ألا أحيطيني

بمجدٍ خجول....، إلخ.

حزيران/ يونيو ١٨٧٢

(١) هو التحرّر من "وثبات العموم" و"نداءات البشر" الذي سبقَ أن تكلّم عليه في "الأبديّة". و"الشّقيقات" تنعت هنا الأصوات الدّاخليّة ولا تسمّي الأخوات الفعليّات.

زوجان فتيّان(*)

الحُجرةُ مفتوحة على سماءٍ فيروزيّة،
لا مكانَ: خزائنُ وصناديق؛
في الخارجِ، الحائطُ مغطّى بِزَراوَند(١)
ترتجُّ فيه لثّاتُ عفاريت.

ما أشبهَها بألعابِ جنّ،
هذه الإنفاقاتُ والفوضاواتُ العبثيّة!
إنّها الجنيّةُ الإفريقيّة تَجلب
في الأركانِ الزّخارفَ وثمارَ التّوت(٢).

(*) كان رامبو في تأريخ كتابة هذه القصيدة مقيماً في "فندق كلوني" Hôtel Cluny المجاور لجامعة السّوربون بباريس. وقد اعتقد البعض أنّه يستهدف هنا علاقته بفرلين أو علاقة الأخير بزوجته ماتيلد. إعتقاد كهذا يعمى أمام الأبعاد الأسطوريّة التي تتضمّنها القصيدة. يبدو رامبو، حسبَ ستينمتز، وهو يتطلّع من نافذة مفتوحة ويتخيّل شابّين حديثَي العهد بالزّواج، تنهال عليهما شتّى أنواع اللّعنات والأرواح الخبيثة.

(١) نبات متعرّش يستخدَم بعضه للزّينة. ويفسّر ستينمتز "لثّات العفاريت" اللاّمعة عبرَه بكون أحد أنواعه يحمل اسم "أصابع الشّيطان". وطالما عمل رامبو بالتّداعيات، المعنويّة تارةً والصّوتيّة طوراً.

(٢) ربّما كنّا هنا أمام تداعٍ ذي طبيعة لونيّة: فالجنيّة الإفريقيّة، أي السّوداء، تأتي، حسبَ ستينمتز، بثمار تحمل لونها هيَ.

[نساءٌ] عديداتٌ يَدخلنَ، مربيّاتٌ ممتعضات،
في دوائرَ من النّورِ في صالاتِ الطّعام،
ويمكثنَ! غائبان هما الزّوجان،
ليس تماماً[١]، ولا شيءَ يحدُث.

الزّوجُ تخونُه الرّيح
في غيابهِ هنا الوقتَ كلَّه[٢].
وثمّة حتّى أرواحٌ مائيّةٌ خبيثة
تتسلّلُ لتجولَ في مَدارات المَخدع.

في اللّيلِ، اللّيلِ الصّديقِ! ، سيستقبلُ القمرُ العسليّ[٣]
ابتسامتَهما، وبألفِ غشاوةٍ نحاسيّة
يملأ السّماءَ، ثمّ سيكونان
في مواجهة الفأر الماكر[٤].

---

(١) كتب حرْفيّاً: «لا بصورة جادّة peu sérieusement»، ممّا يعني أنّهما لا يغيبان حقّاً.
(٢) تخونه بأن تنفذ إلى مخدعه وتحتلّ مكانه في فراشه. أنْسَنة للرّيح.
(٣) يلعب، حسبَ برونيل، على المعنيَين الصّريح والمجازيّ لتعبير : lune de miel، أي القمر الذي هو بلون العسل، وشهر العسل. المعنى الأوّل مرجّح، لأنّ البيت يقع في سياق وصف، إلاّ أنّ اللعب على الكلام يظلّ عاملاً خلاله.
(٤) لا أحد شخّص ما يشير إليه هذا الفأر الماكر، لكنْ من الواضح أنّ فيه إشارة إلى مفاجأة غير سارّة أخرى تداهم هذا البيت الزّوجي الذي تتسلّل إليه وتجول فيه عناصر مشؤومة عديدة.

- إنْ لم تأتِ بُعيدَ صلَواتِ العصر
نارٌ مفاجئة، كمثْلِ إطلاقةِ بندقيّة[١]،
- فيا أطيافاً مقدَّسةً وبيضاءَ من بيت لحم،
تعالي لتَسحري بالأحرى زُرقةَ نافذتهما![٢]

٢٧ حزيران/ يونيو ١٨٧٢

(١) يرى برونيل في هذه النّار المفاجئة إدخالاً لفكرة الموت الذي قد يأتي ليدمّر سعادة هذين الزّوجين.
(٢) يرى برونيل أنّ رامبو، بعدما تقدّم باحتمالات عديدة، خرافيّة وفعليّة، للمخاطر التي يمكن أن تهدّد عشّ الزّوجيّة هذا، يستدعي في الختام مخاطر ميتافيزيقيّة ويدعو أطياف المسيحيّة لمداهمة الزّوجين الشّابين. هذا يعني أنّ السّحر يؤخَذ هنا بمعنى سلبيّ، معنى الرّقية المؤذية. ستينمتز يرى في "الأطياف" طيفَين اثنين، هما طيفا مريم وجوزيف، العريسَين الفتيّين. وفي هذه الحالة يكون رامبو مطالِباً لعريسَيه، عن سخرية أو شفقة، ببعض صلاة، كما يفعل في قصيدته "العار".

[بروكسيل][*]

تموز، جادّة الوصيّ.

شتْلاتُ قطائفَ[1] [تمتدّ] حتّى
قصرِ جوبيترَ الجميل[2].
- أعرفُ أنّكَ أنتَ مَن تَمزج
بهذه الأماكن زُرقتكَ شبْهَ الصّحراويّة!

وكما كانَ للوَردِ وصنوبرِ الشّمس
وللعرائش هنا ألعابُها المسوَّرة،
فللأرملةِ الصّغيرة قفصٌ![3] ...
يا لَها مِن

(*) لا تحمل هذه القصيدة عنواناً بالأصل، ويبدو أنّها كُتبتْ عندما بدأ رامبو وڤرلين جولتهما في بلجيكا. وبالرّغم ممّا يعتورها من غموض مردّه إلى عدم تحقّق الشرّاح من هويّة الأشخاص الذين يشير إليهم الشّاعر، فهي تعرب عمّا دعاه جان-پيار غيوستو بلحظة توازن أو سعادة نادرة نلمح أثرها في بناء الأبيات وعبرَ شيوع نوع من تداعي الخواطر سيتنامى في كتابة "إشراقات".

(١) القطيفة نبتة أرجوانيّة اللّون تُدعى أيضاً "سالف العروس"، يعني اسمها اليونانيّ الأصل (amarantes) "الخالدات"، ولعلّ هذا هو ما قاد إلى استحضار جوبيتر (زفْس) في البيت التّالي.

(٢) يرجّح الشّراح أنّ رامبو يشبّه بقصر جوبيتر القصرَ الملكيّ البلجيكيّ أو قصر الأكاديميّة في بروكسيل. والأرجح أنّ ضمير المخاطبة في البيت التّالي موجّه إلى جوبيتر.

(٣) قد تشير هذه الأرملة الصّغيرة في قفصها إلى طائر (ورامبو يصف في هذا المقطع حديقة) أو قد يُحيل إلى اعتقال ڤرلين بعد إطلاقة النّار الشّهيرة التي أصاب بها، في لحظة غضب، رسغ رامبو، في العاشر من تمّوز/ يوليو ١٨٧٣، وهذا يعني أنّ القصيدة كُتبتْ في الأيّام القليلة التي أمضاها رامبو في بروكسيل بعد الحادث المذكور.

أسرابِ عصافيرَ! آه، إياو، إياو! ...[١]

– منازلُ هادئةٌ، أهواءٌ عتيقة!
مسرحٌ صغيرٌ للمَجنونةِ حُبّاً[٢].
بعدَ قضبانِ الوردِ اللّدنةِ، هيَ ذي
شرفة ظليلةٌ وواطئةٌ لجوليَيت.

– إسمُ جوليتُ يُذكّرُ بِهنْريَيت[٣]،
محطّة ساحرة لسكك الحَديد
في غورِ جبلٍ كما في غورِ بستان
حيثُ يرقصُ في الهواءِ ألفُ شيطانٍ أزرق![٤]

مصطبةٌ خضراءُ تُغنّي إزاءها على القيثار،
في فردوس العاصفةِ، الآيرلنديّةُ البيضاء[٥].

---

(١) يُقلّد شذو العصافير.

(٢) يرى أنطوان آدم وبرونيل أنّ هذه المجنونة حُبّاً (أي المجنونة بباعثٍ من حبّها) هي أوفيليا، بطلة "هاملت" لشكسبير، ثمّ إنّ جوليت ستُذكَر في بيت لاحق، ممّا يعني أنّنا في سياق شكسبيريّ. وقد يكون عرضٌ في مسرح صغير رآه رامبو في بروكسيل أو رأى إعلاناً عنه هو الذي فجّر في ذهنه هذه الصّورة.

(٣) يعمل رامبو هنا بالتّداعي الصّوتي (الانتقال بين الأسماء لشبهها في النّطق)، فيفكّر بهنريَيت بعدما فكّر بجوليت. يوحي البيت التّالي بأنّ هذا الأخير اسم محطّة، ولا وجود لمحطّة بهذا الاسم في بلجيكا. ويُحيل جاك جنغو Jacques Gengoux (يذكره برونيل) اسم هنريَيت إلى بطلة موليير في مسرحيّته "النّساء العالِمات" *Les Femmes savantes*. واضح أنّ القصيدة تدور في أجواء فنطاسيّة ومسرحيّة.

(٤) الأرجح أنّ صورة الشّياطين الزّرق تحيل إلى دخان القطارات. فكّر البعض باستيحاء للتّعبير الإنجليزيّ: blue devils، الذي يفيد المعنى نفسه ويُسمّي على سبيل المجاز الهواجس والأفكار السّود، ولكن لا وجود في القصيدة لمثل هذه الأفكار.

(٥) تعذّر تشخيصها، وفردوس العاصفة يُحيل إلى السّماء، في اتّجاهها تغنّي الآيرلنديّة.

ثمّ، مِن صالةِ الطّعامِ الغوايانيّة[1] تتناهى
ثرثرةُ أطفالٍ و[صخبُ] أقفاص.

نافذةُ الدّوقِ[2] تُذكّرني
بِسمِّ الحلازينِ والبَقْس[3]
الرّاقدِ هنا في الشّمسِ. ثمّ إنَّ هذا
مفرطُ الجَمال! مفرطٌ هوَ! لنَسكُتْ.

- جادّةٌ بلا حركةٍ وبلا تجارة،
سكتتْ فيها كلُّ مأساةٍ وكلُّ ملهاة،
يا هذا الحشد لِمشاهدَ بلا انتهاء[4]،
إنّني أعرفُكَ، وصامتاً أُعجَب بك.

---

(١) نسبة إلى غوايانا، مقاطعة فرنسيّة ممّا وراء البحار سبقَ ذكرها، معروفة بنباتاتها الاستوائيّة وسجنها الشّهير الذي كانت فرنسا تبعث إليه بالمحكوم عيهم بالأشغال الشّاقّة. بها يشبّه رامبو صالة طعام مغلقة على ساكنيها، ويشير الشرّاح إلى أنّه كان هناك بالفعل مدرسة داخليّة للبنات في "جادّة الوصيّ"، التي يستحضرها رامبو. منذ بداية القصيدة، كلّ مكان هنا مسوّر، واعتقاليّ.

(٢) شرفة قصر الدّوق والأمير شارل دارمبرغ.

(٣) البقْس نبات يُستخدم للزّينة، مرّ المذاق. ويحبّ الحلزون العيش وسط هذا النّبات. وفكرة السمّ آتية، حسبَ ستينمتز (محادثة شخصيّة مع المترجم) من كون الحلزون سامّاً بالفعل إذا ما أُكِلَ قبل تنقيعه لساعات حتّى يُفرغ ما في داخله. أمّا لماذا يتذكّر رامبو هذا السمّ أمام نافذة الدّوق، فربمّا كان ذلك، حسبَ ستينمتز أيضاً، بسبب كلمة غائبة تشكّل مفتاح هذه الأحجية (ورامبو مولع بالأحاجي): منطقة "بورغندة Bourgogne" الفرنسيّة مشهورة بحلازينها الشهيّة، و"دوق بورغندة" أحد الألقاب المعروفة. فيكون اسم المنطقة الغائب هو الآصرة بين الحلزون والدّوق.

(٤) يزول التّناقض بين لا نهائيّة هذه المشاهد وكون الجادّة موصوفة في البيتين السّابقين بأنّها ساكنة تماماً إذا ما فكّرنا، كما يدعو إليه برونيل، بأنّ هذه المشاهد هي هذه التي تتداعى في مخيّلة رامبو. المشهد الخارجيّ يثير مشاهد داخليّة كثيرة.

أراقصةٌ شرقيّةٌ هيَ؟(*)

أراقصةٌ شرقيّةٌ هيَ؟... أستنهارُ كالأزهار الميتة...
في أُولى السّوَيعاتِ الزُرق[1]
أمامَ المدى الرّائعِ الذي نُحسّ فيه
بالمدينةِ الوافرةِ الزَّهر تبعثُ بأريجها!

هذا مُفرط الجَمال! مفرطُ الجَمال! ولكنّه ضروريّ
- للصيّادةِ وأغنيةِ القرصان[2]،
وما دامتِ الأقنعةُ الأخيرةُ[3] ما برَحتْ تؤمِن
بالأعياد اللّيليّةِ فوقَ البحر النقيّ!

تموّز/ يوليو ١٨٧٢

(*) لعلّ الراقصة هنا هي المدينة، التي يتأملّها في اللّيل (لندن؟ أم بروكسيل؟)، ويتساءل إن كانت ستختفي مع الفجر كمثْل حركات الرّاقصة الشرقيّة، والأزهار التي كانت فيما مضى أزهاراً. وقد استخدم للرّاقصة الشّرقية المفردة almée، وهي آتية من العربيّة "عالِمة" (وما تزال الرّاقصات في مصر يُدعين "عالِمات"). وأصل هذه التّسمية أنّ هؤلاء الرّاقصات كان مطلوباً منهنّ أن يرقصن ويرتجلنَ أبياتاً ويُعربن عن معرفة بأشياء كثيرة.

(١) أي أولى ساعات الصّباح.

(٢) إحالة ممكنة إلى "القرصان" لبايرون، كما أنّ ڤيردي وضع في الموضوع أوبرا (١٨٤٨).

(٣) بالأقنعة يُكنّي، حسبَ برونيل، إلى حامليها، ويُشير إلى آخِر مَن يغادرون الحفل من بين المحتفلين المتنكّرين ويظلّون بالتّالي يحتفظون بذكراه القويّة.

أعياد الجوع(*)

على ظهر حِمارِكِ، يا آن، يا آن[1]،
يَهربُ جوعي.

إنْ كنتُ أشتهي فلن أشتهي[2]
إلاّ التّرابَ والأحجار.
دنْ! دنْ! دنْ! إنّني أتغذّى من الهواء
والصّخرِ والأرضِ والحديد.

(*) هذه القصيدة مكتوبة كأغنية، مع لازمة تتكرّر في بدايتها ونهايتها. جوع رامبو معبّر عنه هنا بصيغة الجمع، وهو يبدو أساسيّاً، كمثّل عطشه الموصوف في "أعياد العطش"، يغتذي ممّا لا يمكن التهامه، الحجارة والأصوات، ويعبّر، كما يرى ستينمتز، عن رغبة في الانصهار والعناصر.

(١) بين إسم الفتاة Anne واسم الحمار بالفرنسيّة Ane جناس يدعم سخرية الشّاعر المرّة من ذاته. يرى فيها جاك رانسيَر صورة أخرى عن الأخت المُحسنِة، هذه التي يمكنه الهرب برفقتها. ويفكّر ستينمتز بالأحرى باستعادة لآن، حماة بارب-بلو ("ذي اللّحية الزّرقاء")، في حكاية شارل پيرو المعروفة والتي لخّصناها في حاشيتنا التّعريفيّة لـ"أغنية ألبرج الأعلى" (صعدتْ آن إلى أعلى البرج ومن هناك راحت ترصد وصول شقيقَيها ليخلّصا شقيقتها من يدَي زوجها الذي كان ينوي قتلها كما فعلَ بزوجاته السّابقات). وكما في القصيدة المذكورة، يواصل رامبو هنا التّنويع على موضوع الترصّد والصّبر والانتظار.

(٢) كتبَ رامبو المفردة goût بحرف التّاج، فهي ذات معانٍ عديدة وتدلّ على مَذاق الشيء وعلى الميل إليه وعلى الاشتهاء بمعنَيَيه الجسديّ والرّوحيّ، وهو يتحوّل هنا لدى رامبو إلى نهم شديد.

حوّمي يا مجاعاتُ[1]، كُلي يا مَجاعات،
من حقلِ الأصوات!
ومن السّمّ اللّطيف اللاّذع،
سمّ اللّبلاب؛

الحصى التي يُكسرُها فقير،
الأحجارُ العتيقة أحجارُ الكنائس،
الحصى، بناتُ الطّوفان[2]،
أرغفةٌ منشورةٌ في الوديان الرّماديّة!

مَجاعاتي كِسَرُ هواءٍ أسوَد؛
هي اللاّزوَردُ المِرنان؛
- إنّها المَعِدةُ تجذبني جذباً،
إنّها الشّقاء.

على الأرضِ طلعتِ الأوراق:
ذاهبٌ أنا إلى لبابِ الفاكهةِ اليانع.

---

(١) إستخدم رامبو الجمع ("جوعات")، جمع لا يمكن إغفاله، فبه يشير إلى أنّ لجوعه وجوهاً عديدة، فهو ليس جوع الجسد وحده. آثرنا نحن "مجاعات" لأنّها سائغة أكثر.

(٢) تلميح، حسبَ برونيل، إلى أسطورة ذوكاليون وپيرّا في رواية الميثولوجيا الإغريقيّة للطّوفان: النّاجيان الوحيدان يرميان وراءهما حصى تولد منها البشريّة الجديدة.

في قلبِ الأثلامِ أقطُف
بنفسجاتٍ وخسَّ نعجة[١].

على ظهر حِمارِكِ، يا آنُ، يا آن
يهرب جوعي.

(١) واضـح أنّه يصف هنا مقْدم الرّبيع. واسم البنفسج (violette) وخسّ النّعجة (doucette) وصفة "اليانع (blette)" تشكّل تجاوبات صوتيّة وقوافي داخليّة تُجسّد "حقل الأصوات" المذكور في بداية القصيدة، وقد لا تخلو من سخرية لرامبو من شعره السّابق.

[إسمعْ كيفَ يثغو]

إسمَعْ كيفَ يثغو[(١)]
بجوارِ السّنْط
في نيسانَ، غصنُ
البازلاّءِ، الأخضر

في بُخارهِ الجليّ!
صوبَ «فوبيه»[(٢)] ألا ترى
رؤوسَ قدّيسي أمسِ
تتحرّك...

بَعيداً عن الرّحى الأَلِقة
والسّقوف الجميلة ورؤوس البحر،

(١) ليس تاريخ كتابة هذه القطعة بالمحدّد. يجمعها الشرّاح بشعريّة قصائد رامبو العائدة إلى الشهور الأولى من ١٨٧٢. يبدو رامبو هنا وهو يتأمّل القمر في المساء ويرى إلى رؤوس قدّيسين من الماضي وهي ترتسم في هالة نوره. وقد رأى فيها شعراء عديدون محاكاة ساخرة للغنائيّة التي كان ڤرلين يعمل على إشاعتها في قصائده المكتوبة في الفترة نفسها في مجموعته الشعريّة "أغانٍ عاطفيّة بلا كلمات" *Romances sans paroles*.

(٢) كتبَ: Phoebé، وهو اسم القمر لدى الإغريق القدامى، وكذلك لدى الشّعراء البرناسيّين. يستخدمه هنا عن سخرية.

هؤلاءِ الشّيوخُ الأعزّاءُ يُريدون
شرابَ المحبّةِ الماكرَ هذا...

لكنْ لا هوَ بالعِيديّ
ولا هوَ بالكواكبيّ!
الضّبابُ المُتضوّع
من الأثر الليليِّ هذا[1].

معَ ذلكَ يبقون،
- صقلية وألمانيا،[2]
في الضّبابِ الكئيب هذا
والشّاحبِ، تماماً![3]

(١) "العيديّ" (أو "الاحتفاليّ") و"الكواكبيّ" و"الضّباب" من المفردات المتواترة لدى ڤرلين، وهي في نظر رامبو من عناصر الشّعر القديم التي يريد هو أن يُخضعها لمفعول السّحر الجديد ("شراب المحبّة الماكر" في نهاية المقطع السّابق) الذي يبشّر هو به.
(٢) لعلّه يقصد بهما الجنوب والشّمال، فيكون العالَم كلّه مشمولاً بمشهد الضّباب.
(٣) "الشّاحب" و"الكئيب" هما أيضاً من مفردات ڤرلين النّمطيّة ومن علامات نزعته العاطفيّة المفرطة.

ميشيل وكريستين(*)

يا للأسفِ لو هَجرتِ الشّمسُ هذه البِقاع!
أُهرُبْ أيّها الطّوفانُ الجليُّ! هيَ ذي ظلالُ الطّرُقات.
في باحةِ التّشريفاتِ القديمةِ وعلى أشجار الصّفصاف
تُلقي العاصفةُ في البدءِ قطراتِها الثّقال.

يا مائةَ حَمَلٍ، ويا أيّها الجنودُ الشُّقْرُ، جنودَ الأغنيةِ الرّعويّة[1]،

(*) لا تعتبَر هذه القصيدة من روائع رامبو، ولكنّها تكشف عن بعض عالمه الفكريّ، وعن هاجس متواتر لديه: زحف بربريّ يكتسح الغرب (هنا فرنسا) وحنين إلى بلاد الغال، فرنسا الوثنيّة، في عهود الأغنية الرّعويّة بما هي جنس أدبيّ وبما هي شاكلة وجود. تتميّز القصيدة بقدر كبير من الغموض ناتج من امتزاج المستويات (الذاتيّة، والسياسيّة، الجغرافيّة والميتافيزيقيّة) وتسودها مثنويّات صراعيّة (الأهليّون والبرابرة، الغاليّون والفرانكيّون، الحِملان والذئاب). كما يرى الشّاعر بيار-جان جوف Pierre-Jean Jouve في خلفيّتها الصّراع الفرنسيّ-الألمانيّ. أمّا العنوان، فمحيّر لأنّه مكوّن من اسمَين غفلين. بعض الشرّاح استندوا إلى قول رامبو في "فصل في الجحيم": "كان عنوان مسرحيّة ترفيهيّة ينصب الرّعب أمامي"، وإلى الانطباع الذي يوفّره هو في العمل نفسه بأنّه يستمدّ إلهامه من مصادر شتّى، من أكثرها سموّاً إلى أكثرها عاديّة، وأحالوا العنوان إلى مسرحية ترفيهيّة تحمل العنوان ذاته، كتبَها سكريب Scribe وعُرضتْ للمرّة الأولى في ١٨٢١ واستمرّت في العقود التّالية تلقى نجاحاً جماهيريّاً، ويُرجّح أن يكون رامبو، وكان يحبّ المسرح التّرفيهيّ، على معرفة بها. تدور أحداث المسرحيّة إبّان حروب نابليون بونابرت، وتصوّر فلّاحاً اسمه ميشيل وخطيبته، واسمها كريستين، والتّضحية التي يقوم بها الجنديّ ستانيسلاس من أجل سعادتهما. وهذا كلّه، إنْ صحّ أنّه يقيم وراء القصيدة، يمحّي أمام رؤية رامبو لعالَم زوجَين شابّين (كما في القصيدة "زوجان فتيّان") يواجهان، كما يرى إيف روبول، تهديد غزو بربريّ يكتسح العالَم القديم الذي يمقته رامبو أيّما مقت.

(١) الحِملان والجنود الشّقر (سكّان فرنسا الغاليّة القدماء) يراهم المتكلّم في الغيوم. وشيئاً فشيئاً تتشكّل عناصر الأغنية الرّعوية القديمة: الذّئاب والرّاعي والقطيع، إلخ. (ستينمتز).

أهرُبوا من الخَلْنجِ المتضائلِ وأنابيبِ الماء!
السّهلُ والمَرجُ والصحارى والآفاق
يلفُّها غسيلُ العاصفةِ الأحمر!

يا كلباً أسودَ، ويا راعياً أسمرَ تتجوّفُ [في الرّيح] عباءتُه،
أُهرُبا من ساعةِ البُروقِ السّماويّة؛
أيّها القطيعُ الأشقرُ، ما إنْ يطفو الكبريتُ والظّلام[1]،
حاولِ النّزولَ إلى مَلاجئَ أفضل.

أنا، أنا يا مولايَ! هُوَذا فكريَ يُحلِّق!
وراءَ السّمواتِ المُغلَّفةِ بالحُمرة،
تحتَ غيومٍ فضائيّةٍ تغدو وتطير
فوقَ كلِّ هذه السّولونات[2] الطّويلةِ كسككِ حديد.

هوَذا ألفُ ذئبٍ وألفُ بذرةٍ وحشيّة
تجرفُها، لا بدون حُبٍّ للّبلاب[3]،
هذه الهاجرةُ القياميّةُ[4] العاصفة

---

(١) أي، حسبَ برونيل، لون العاصفة ورائحتها الجهنّميّان.
(٢) يجمع هنا "سولون" Sologne، وهي منطقة في جنوب الحوض الباريسيّ تصب فيها نُهيرات عديدة، ويغمرها غالباً الطّمي النّازل من سلسلة الجبال الوسطى، فهي تشكّل سهلاً لا يخلو من الغابات والمستنقعات. وهي أيضاً تدخل في الأجواء الرّعوية التي يتخيّلها المتكلّم.
(٣) يعدّها رامبو نبتة خطيرة لأنها سامّة، فهي أيضاً ممّا تأتي به هذه الهاجرة الحبلى بالعواصف. كأنّه يقول: "تجرفها، دون أن تنسى اللّبلاب".
(٤) ينعتها حرفيّاً بالدينيّة لأنّها، كما يرى برونيل، ظهيرة قيامة.

على أوربّا العتيقةِ التي ستغدو فيها زُمَرٌ [بربريّةٌ] كثيرة![1]

بعدَ ذلكَ، ضوءُ القمرِ! في كلّ مكانٍ هيَ الأرضُ البوار،
المُحاربونَ، بِجِباههم المُحمرّةِ تحتَ السّمواتِ السّوداء
يُسافرون على ظهورِ جيادِهم الشّاحبةِ، بطيئاً!
الحصباءُ ترنُّ تحتَ [أقدامِ] هذه العُصْبةِ الشّموس!

– وهل سأرى الغابَ الأصفرَ والواديَ الجليّ[2]،
والزّوجةَ الزّرقاءَ العينَين، والرّجلَ الأحمرَ الجبينِ، – آه يا بلادَ الغال[3]،
وحَملَ **الفصحِ** الأبيضَ عندَ أقدامهما العزيزة،
– ميشيل وكريستين، – والمسيحَ! – نهايةَ الأغنيةِ الرّعويّة[4].

---

(١) هي، كما يذكّر به برونيل، أسطورة البرابرة التي شغلت أدباء القرن التّاسع عشر كثيراً، وهذه الزُّمَر تشكّل طوفاناً جديداً ينافس الطّوفان الفعليّ المذكور في بداية القصيدة. أمّا "أوربّا العتيقة" فتذكّر، كما يشير إليه ستينمتز، بـ "أوربا ذات الحواجز القديمة" التي ينكفئ إزاءها "المركب السّكران"، وبهذه التي تصوّرها قصيدة "ما تعني لنا يا قلبي؟".

(٢) بعد التّدمير الموصوف أعلاه، يحنّ إلى قيام عالَم جديد.

(٣) تشير الزّوجة الزّرقاء العينَين في نظر ستينمتز إلى بلاد الغال (فرنسا القديمة أو الوثنيّة، ويذكرها رامبو في آخِر البيت) والرّجل الأحمر الجبين إلى الغازي الفرانكيّ. ومن لقاء الغاليّين والفرانكيّين (الذين سيتنصّرون في عهد الملك كلوڤيس في العام ٤٩٢ م.، ويُنصّرون فرنسا) ولدتْ فرنسا الحاليّة، التي صارت تُدعى "الابنة البكْر للكنيسة".

(٤) هنا يعيد رامبو تسمية عناصر المشهد ويرجع، عن حنين أو تهكّم، إلى بلاد الغال في اللّحظة المشخّصة التي ستصبح فيها فرانكيّة وبالتّالي مسيحيّة. وعبرَ حمَل الفصح يَستحضر المسيح ويقدّمه باعتباره هو مَن وضع نهاية للأغنية الرّعوية (أي لعهد الوثنيّة أو الدّيانة الطّبيعيّة الذي يعدّه رامبو عصراً ذهبيّاً).

عار(*)

طالما لم تَجزَّ المُدية
هذا المخَّ، هذهِ العلبة
البيضاءَ والخضراءَ والرّماديّة
غيرَ المتجدّدِ بخارُها أبداً[1]،

(آه! هوَ، سيكون عليه
أنْ يجدعَ أنفَه، أُذنَيه، شفتَه،
وبطنَه! ويَتخلّى
عن ساقيهِ! هما الرّائعتَين)![2]

بالفِعلِ، إنّي لأحسَب
أنّه طالما المُديةُ في رأسِه،

(*) يصوّر رامبو هنا نفسه عبر "الولد المزعج" الذي تتحدّث عنه القصيدة والذي يضطلع بالتلوُّث أو بنيّة "الإزعاج" بقوّة، بدلَ أن يعدّ نفسه "ضحيّة" كما يفعل في قصائد أخرى. يرى ستينمتز أنّ مَن يتحدّث عن رامبو في هذه القصيدة يمكن أن يكون ڤرلين (كما تتحدّث "العذراء الحمقاء" عن "بعلها الجهنّميّ" في "فصل في الجحيم")، ولكنْ يمكن أن يتكلّم رامبو أيضاً على نفسه بصيغة الغائب.

(١) يرى جاك جنغو (يذكره برونيل) في البخار كناية عن الفكر نفسه، محتوى الدّماغ. وعليه فهذا "الولد" ثابت الأفكار لا يتجدّد محتوى دماغه أبداً (سخرية أو تعبير عن عناده).

(٢) يرى البعض إشارة إلى جَمال ساقَي رامبو، ونفضّل نحن اتّباع تأويل أنطوان آدم، الذي يرى أنّ رامبو إنّما يتباهى هنا بساقَيه، ساقين قويّتين خُلقتا للمشي طويلاً، وهذا ما تشهد عليه تجربته.

طالما الحصى في خاصرتِه،
طالما النّارُ في أمعائه

لم تعملْ[1]، فعلى الولد المُزعج،
الحيوانِ البالغ البلادة،
ألاّ يكفَّ لِلحظة
عن أن يُخادعَ ويَخون،

وأنْ يُعفِّنَ جميعَ الأجواء
كمثْلِ هرّةٍ من المون-روشو![2]
معَ ذلكَ، فلدى موتهِ، لتَتعالَ
يا إلهي! صلاةٌ صغيرة!

---

(١) دلالة الأبيات السّابقة: طالما لم يشرّحه الجرّاح، وطالما لم يُرجَم، وطالما لم يُحرَق كما في المَحارق القديمة...

(٢) سلسلة جبليّة في أمريكا الشّماليّة وكندا، ولم يجد الشرّاح فصيلة هررة خاصّة بها، وقد يكون رامبو اختار اسمها للقافية، أو ليدسّ فيها، كما يرى برونيل، إسم "روش Roche"، المنطقة التي كان لأمّه فيها مزرعة، والتي ستقيم فيها العائلة بعد إقامتها في شارلڤيل. ولكنّ ستينمتز يذكّر بأنّ رامبو زار هذه المزرعة للمرّة الأولى في نيسان/ أبريل ١٨٧٣، أي على الأرجح بعد كتابة هذه القصائد. المهمّ هو أنّ رامبو يرى نفسه في صورة هذا "الهرّ" المُزعج.

ذاكرة(*)

-I-

الماءُ ـ بِصَفاءِ مِلحِ دموعِ الطّفولة،

أو كمثْلِ هجمةِ الشّمسِ عبرَ بياضِ [أجسادِ] النّساء؛

أو حريرِ الرّاياتِ ـ وافراً ومن خالصِ الزّنابق،

تحتَ أسوارٍ كانتْ عذراءُ مكلّفةً بأن تذودَ عنها[1].

(*) تعرب هذه القصيدة عن براعة بنائيّة عالية، وقد أثارت العديد من القراءات النقديّة والدّراسات التأويليّة. وصعوبتها الظّاهريّة تتبدّد عندما نعلم أنّها قائمة على "المزاوجة" بين مأساتين متقاربتَين يعيشهما "كيانان" أنثويّان: النّهر (وهو في الفرنسيّة مؤنّث) وامرأة (هي على الأرجح أمّ الشّاعر، السّيدة رامبو). يتبع الشّاعر مسيرة النّهر من الرّيف حيث يشهد أعراس الشّمس والخضرة في الفجر ومجمَل ساعات النّهار، حتّى يبلغ المدينة ويفجعه غياب الشّمس واختفاؤها وراء الجبل. ويُرينا المرأة مفجوعة برحيل بعلها عنها (مأساة طلاق والدَي رامبو وغياب أبيه في الجزائر). وفي بعض الأبيات تتوحّد المأساتان، فلا تعرف إلى مَن يشير ضمير التأنيث "هيَ"، للمرأة المهجورة من قِبل الرّجل أم للنّهر-المؤنّث الذي عافته الشّمس. ينبغي على القارئ أن يمارس هنا قراءة تركيبيّة أو مزدوجة، فيجمع في ذهنه كلا المَرجعين، المرأة والنّهر، النّهر الذي نأسف لأنّ العربيّة لا تتوفّر على اسم مؤنّث له، وقد امتنعنا عن تحويله إلى "بِرْكة" أو "تِرْعة" أو "ساقية" لأنّ حركيّة النّهر وامتداده سيختفيان في هذه الحالة. وقد اعتمدنا في هذه التّرجمة صورة لهذه القصيدة اكتُشفَتْ مؤخّراً وبيعتْ بالمزاد في ٢٠٠٥، وقد ثبّتها ستينمتز في الطّبعة الجديدة من نشرته لآثار رامبو الكاملة، ففي هذه الصّورة يقدّم رامبو صيغة أكثر وضوحاً لبيتين أو ثلاثة أبيات.

(١) يتساءل أنطوان آدم عن الآصرة الجامعة بين هذه الصّوَر، ويبدو لنا واضحاً أنّ رامبو، يدفعه خياله المتحرّر، يرى في الماء الصّباحيّ، المغمور بَعدُ بالضّباب، ما يُذكّره بدموع ألِقة متجمّدة على وجنتَي صغير، وببياض أجساد النّسوة، وبالرّايات الحريريّة البالغة الشّبه بالزّنابق (وهي زهور منها ما يكون أبيض ومنها ما يكون ذهبيّاً أو مبرقشاً) منتشرة تحت أسوار تدافع عنها فتاة (هي ولا شكّ جان دارك).

أو كمثْلِ رفيفِ الملائكةِ؛ ـ [بَل][١] هوَ تيّارُ الذّهبِ[٢] يتقدّم،
الماءُ يحرّكُ ذراعَين من عشبٍ، سوداوَين، ثقيلتينِ، غاضرتَين.
الماءُ يغوصُ[٣]؛ مِن ظلمةِ اللّيلِ يَجترحُ ظِلَّةً لِسريرِه،
ومن أفياءِ الكثيبِ والمَعْبَرِ يصنعُ لنفسهِ ستائر.

-II-

يا للصُّبحِ العريقِ النّاشرِ شبكاتهِ الصّافية.[٤]
الماءُ يؤثّثُ المراقدَ الجاهزةَ بِذَهبٍ شاحبٍ وبلا غور[٥].
الأثوابُ الخُضرُ والحائلةُ الألوانِ، أثوابُ الفَتيات
تحاكي أشجارَ صفصافٍ تتقافزُ منها طيورٌ بلا لِجام[٦].

جَفنٌ ساخنٌ وممتلئٌ وأكثرُ صفرةً من لويسيّة[٧]

---

(١) تحمل الصّيغة الأولى في هذا الموضع أداة النّفي "كلاّ"، بها يُصحّح الشّاعر ما تقدّم. ففي حركة مألوفة عنده، يؤنّس رامبو للمَشهد الموصوف مرجعيّة علويّة أو روحانيّة ثمّ ينسفها على الفور.

(٢) أي النّهر نفسه، متهادياً تحت الشّمس.

(٣) كتبَ: " l'Eau sombre "، وهي عبارة "قلقة"، فيمكن أن نقرأ في الكلمة الثّانية فعلاً (يغوص، يغرق) أو نعتاً (الماء المُظلم)، وفي الحالة الأخيرة تظلّ العبارة بلا تتمّة إلاّ إذا عملنا بفعل كينونة مضمر كما في العربيّة، وهذا جائز في بضع الصّياغات الأدبيّة.

(٤) كان قد كتبَ في الصّيغة الأولى: "النّافذةُ النديّةُ تبْسطُ، وا عجَباهُ!، رغواتِها الصّافية!"، مصوّراً قاع النّهر كمثْل نافذة تبْسط ائتلاقاتها أو ملمس ستائرها. ولمفردة "الرّغوة" هنا، حسب ستينمتز، أداء مزدوج بل متعدّد، فهي تنطبق على انعكاسات النّافذة أو ملمس ستائرها مثلما على رغوة الماء.

(٥) يتصوّر حجرة تتشكّل من قاع النّهر، ويتخيّل فيها مراقد زوجيّة. وفي هذا تمهيد غير مباشر لموضوع العلاقة الزّوجيّة الذي سيطرقه في المقطعَين الثّالث والرّابع.

(٦) تبادل انعكاسات بين الأشجار والفتيات، تكتسب فيه ثياب الفتيات خضرة الأشجار ويتحوّلن هنا إلى عصافير طليقة تحلّق في الأجواء.

(٧) كتبَ في الصّيغة الأولى: "جفنٌ ساخن وأصفرُ وأنقى من لويسيّة". وهذه الأخيرة عملة ذهبيّة حملت اسم لويس الثّالث عشر الذي أمر بسكّها لدى تعديله النّظام الماليّ الفرنسيّ في ١٦٤٠.

هيَ عروسُ الماءِ[١] - إيمانُكِ الزّوجيُّ، يا عروس![٢] -؛
في الهاجرةِ العَجلى، وسطَ سماءٍ صيَّرَها القيظُ رماديّة
يغارُ من مرآتهِ الكابيةِ المَدارُ الورديُّ الجَليّ[٣].

-III-

السّيّدةُ واقفةٌ باستقامةٍ مفرطةٍ وسطَ المرجِ القريب[٤]
حيثُ تتجمّدُ أنسجةُ العنكبوتِ[٥]؛ حاملةً في أصابعها مظلّة؛
تدعسُ خيميّةً[٦] بَدتْ لها مفرطةَ الزّهو؛
وفي الخُضرةِ المُزهرة صغارٌ يقرأون

---

(١) أي النّيلوفر. وقد استخدمَ رامبو تعبير: " le souci d'eau " (حرفيّاً: "همّ الماء")، وهي، بحسب إيرنست دولائيه، إحدى تسميات عرائس الماء.

(٢) ربّما بتأثير من اللّون الأصفر، أو بسبب شبَه النيلوفر بخاتم الزّواج، يُثير هذا الأخير صورة المرأة المتزوّجة، ويرى شرّاح عديدون أنّ أمّ الشّاعر، في حياتها الزّوجيّة المحطّمة، هي المقصودة.

(٣) تحيل الصّورة إلى الشّمس وهي تغار من صورتها المنعكسة في "مرآة" المياه. وبدلَ الصّفة "claire"(جليّ، منير)، نجد في الصّيغة الأولى للقصيدة النّعت " chère " (العزيز، الثّمين، على التّأنيث لأنّ الشّمس مؤنّثة في الفرنسيّة).

(٤) إن صحّ أنّ السيّدة المقصودة هي والدة رامبو، وأنّ هذا الأخير يتذكّر هنا نزهاته في صحبتها على ضفاف نهر "الموز" le Meuse، فثمّة بالفعل شهادات، يذكّر بها أنطوان آدم، على أنّها كانت تقف باستمرار وقفة مستقيمة تدعو إلى الضّحك.

(٥) هنا لعب على الكلام تتعذّر ترجمته ويصعب إيضاحه لمَن لا يعرف الفرنسيّة. فهي تسمّي بيوت العنكبوت "خيوط العذراء" أو "خيوط مريم Fils de la Vierge". وانطلاقاً من هذه التّسمية دعاها رامبو "خيوط الأعمال fils du travail" (باعتبار أنّ العنكبوت ينسج هذا الخيوط من لعابه نفسه، فهي من عمله). ولكنّ المفردة هي في الأوان ذاته صيغة الجمع لـ " fil " (خيط) وصيغة المفرد والجمع لـ "fils" (إبن/ أبناء)، ممّا يحيل إلى الصّغار الذين يقرأون في نهاية المقطع، وهم يمكن دعوتهم "أبناء الأعمال" باعتبار أنّ الكتاب المقدّس، كما يذكّر به أنطوان آدم، يدعو الأبناء "صنيع الجسد".

(٦) الخيميّة: زهرة شبيهة الشّكل بمظلّة أو خيمة ومن هنا اسمها.

في كتابهم المغلَّفِ بأحمرِ السّخْتيانِ[١]! وا أسفاه،
مثلَما ينفصلُ في الدّربِ ألفُ ملاكٍ أبيض،
يبتعدُ هوَ في النّاحيةِ الأخرى من الجبلِ! هيَ تعدو
مجنونةً وسوداءَ تماماً[٢]! بعدَما يرحلُ الرّجُل!

-IV-

فَلتبكِ[٣] الآنَ تحتَ الأسوار! أنفاسُ أشجارِ الحور
وحدَها في الأعلى تُروِّحُ وما من نسائم.
بلا التماعٍ هو سطحُ الماءِ، رماديٌّ، ولا نبعَ يُغذّيه:
وثمّةَ جَرّافٌ هرِمٌ يكدَحُ في قاربِهِ الثّابت[٤].

أسفُ الأذرعِ السّميكةِ والفتيّةِ التي هيَ من خالص العُشب!
ذهبُ أقمارِ نيسانَ في قلبِ السّريرِ القدسيّ!
فرَحُ المُحترَفاتِ القريبةِ المهجورةِ كمثْلِ فريسة

---

(١) جلد ماعز مدبوغ وملوّن. يقصد بالطّبع غلاف الكتاب.

(٢) كتبَ في الصّيغة الأولى: "بالغةَ البرودةِ، سوداءَ!". ويرى الشّراح في هذا المقطع استعادة من لدن الشّاعر لمأساة عائلته ولانفصال الأبوين الذي طبع نموّه النّفسيّ بميسمه العميق. ضمير التّذكير يحيل بموجب هذه القراءة إلى أبي رامبو، الذي يبتعد عن زوجته كما تنأى الشّمس (واسمها مذكّر في الفرنسيّة) وراء الجبل وتدَع أشعّتها تتفرّق على هيأة ملائكة بيض. أمّا ضمير التّأنيث فيشير إلى أمّ الشّاعر، تعدو باردةً كمثْل مياه النّهر، والصّبيّ يتأمّل جريان الحياة أمامه في اكتئاب لا حدود له.

(٣) هذا المقطع والذي يليه يتبادلان في الصّيغة الأولى مكانَيهما.

(٤) هو عامل مكلّف بجَرف الوحل من قاع النّهر الآسن، ممّا يمهّد لصورة النّهر الرّاكد التي سينمّيها الشّاعر. ويلاحظ القارئ أنّ رامبو قد عمدَ في هذا المقطع الثريّ بالعناصر إلى المواءمة بين جزَع السيّدة المهجورة التي تروح تبكي والهةً تحت أسوار المدينة كنساء التّراجيديا القديمات (وبعض رسائل ڤيتالي، شقيقة رامبو، إلى شقيقها الشّاعر تصوّر لنا أمّهما بالفعل دائمة البكاء)، وبين الخراب والإهمال الشّاملين اللذين يهيمنان على المدينة.

لمساءاتِ آبَ - التي كانتْ تجعلُ هذهِ النّفاياتِ تَنمو![1]

-V-

- هذه العَينُ من ماءٍ كالحٍ تعبثُ بي، وأنا لا أقدرُ أن آخذَ،
- يا لَقاربيَ السّاكنِ بلا حراكٍ، يا لَذراعيَّ القصيرتينِ بإفراط! -
لا هذه الزّهرةَ ولا تلكَ : لا الصّفراءَ التي تُنكِّدني
ولا الزّرقاءَ - صديقةَ الماءِ الذي لونُه رَماد[2].

يا لَذَرور الصّفصاف تُبعثِرهُ [خفقةُ] جناح!
يا لأورادِ القصَبِ[3] الملتَهَمةِ منذُ زمنٍ بعيد!
قاربي واقفٌ أبداً بسلسلتهِ المجذوبة
في قلبِ هذه العينِ من ماءٍ بلا ضفافٍ - في أيِّ وحل؟

(١) أشار دولانيه إلى ورشة مهجورة بالفعل كانت على مقربة من مكان إقامة عائلة الشاعر، ولكن لسنا بحاجة إلى مثل هذه التّشخيصات الدّقيقة لاستيعاب مقطع يستحضر هجراناً شاملاً ويُقيم شعريّة طلليّة.

(٢) هنا تدخل إلى المشهد "أنا" المتكلّم في القصيدة، ويقترن هو بالكآبة والحيرة المسيطرتين في المقاطع السّابقة على المجموع. يتردّد بين الزّهرة الصّفراء، التي ترمز، حسب أنطوان آدم، إلى الزّواج (أنظر في البداية وصف عرائس الماء)، وبين الزّهرة الزّرقاء، التي ترمز إلى الحياة الحرّة، ولكنّها محفوفة بالأحزان وتهدّد باجتذابه إلى الموت (يذكّر برونيل بأنّ اللّون الأزرق يقترن لدى رامبو بالظّلام).

(٣) ليس للورد من قصب، وقد يكون رنين الكلمتين (roses des roseaux)، كما يذهب إليه برونيل، هو الذي اجتذبَ رامبو.

[يا فصول، يا قِلاع][*]

يا فصولُ، يا قِلاع[1]
أيّةُ روحٍ بلا شائبة؟

يا فصولُ، يا قِلاع!

أتممتُ الدّرس السّحريّ
درسَ السّعادةِ الذي لا لأحَدٍ أن يتفاداه[2].

(*) هذه القصيدة هي الأخرى مكتوبة كأغنية، مع لازمة تتردّد فيها مفردتان أساسيّتان لدى رامبو: الفصول، التي تدلّ، حسبَ ستينمتز، على فترات الحياة ومراحل التّجربة (هي، كما يعبّر برونيل، الزّمن المتتابع، نقيض الأبديّة)، والقلاع، التي تهب لحظات التّجربة إطاراً معمارياً، إلى جانب ما تعنيه القصور لدى رامبو كموضع حلميّ يتجسّد فيه معنى السّعادة. وقد وضعَ رامبو في مسوّدة هذه القصيدة التّعليق التّمهيديّ التّالي: "هي ذي [قصيدة] "الفصول": لأقول إنّ الحياة هي لا شيء". كما كتبَ في رسالة إلى دولاثيه: "سحقاً للفصول". يرى ستينمتز أخيراً في "قلاع" رامبو هذه أثراً من "القلاع" البوهيميّة الموصوفة في أعمال كلّ من جيرار دو نرفال Gérard de Nerval وشارل نوديَيه Charles Nodier.

(1) خلافاً للمفردة palais، التي تعني "قصراً" بمعنى منزل فخم وثريّ مبنيّ في المدينة أو الرّيف، تدلّ château، وهي الكلمة التي استخدمها رامبو، على قصر مسوّر وله أبراج، وهو ما يدعى بالقلعة، شريطة ألاّ نفهم من هذه المفردة حصناً في الجبل أو الصّحراء بالمعنى العسكريّ للكلمة. ومعنى القلعة مهمّ هنا لأنّ لازمة القصيدة تذكّر بما كتبه رامبو في "أغنية أعلى الأبراج"، فالقصر-القلعة يشير في هذه المجموعة إلى فضاء اعتقاليّ، إلى عزلة قسريّة وإلى فترة ترقّب مصحوبة بقلق عارم.

(2) يصوّر السّعادة كسِحر متكبّد وقدَر محتوم. ونقرأ في "فصل في الجحيم": "كانت السّعادة قدَري، ندَمي، دودتي النّاخرة".

لِيَعِشْ هوَ[1] في كلّ مرّة
يصيحُ فيها ديكُه الغاليّ[2].

لن تعودَ لي أيّةُ رغبة:
فهوَ قد تكفّلَ بِحَياتي.
يا له سِحْراً[3]! أخذَ الجسمَ والرّوح،
وبدّدَ جميعَ الجهود.

أيّ فحوى لِكلامي؟
هوَ يجعلهُ يهربُ ويَطير!

يا فصولُ، يا قِلاع!

(ولو انّ الشّقاءَ اجتذبني،
فمِن سُخطِه أنا مُوقِن.

---

(١) يحيل برونيل وشرّاح آخرون ضمير الغائب المذكّر هذا إلى السّعادة (إسم مذكّر في الفرنسيّة)، ويرى أنطوان آدم أنّه يحيل إلى كائن محبوب يخترق القصيدة عبر هذا الضّمير الإلماحيّ. فهذه القصيدة، في ما وراء نبرتها اليائسة، بل ربّما بسببها، تتحدّث عن الاستسلام العاشق أو القبول.

(٢) نسبة إلى بلاد "الغال"، اسم فرنسا القديمة. ومردّ هذا النّعت، حسبَ ستينمتز، إمّا إلى تداعٍ صوتيّ، فالدّيك يُدعى باللاّتينيّة: gallus، أو لأنّ أحد تراتيل الأحد يقول: "يعود الأمل عندَ صياح الدّيك"، أو، أخيراً، لأنّه يذكّر بالوصال الغراميّ، ومن المعروف أنّ الدّيك يشرع بالغناء بعد لحظة الوصال.

(٣) هنا أيضاً تعمل المفردة بمعنى رقْية أو مفعول متسلّط لا يمكن الفكاك منه.

ينبغي أن يُسْلمنيَ ازدراؤه
وا أسفاه[١] إلى أسرَعِ موت!)[٢]

- يا فصولُ، يا قِلاع!

(١) إستخدمَ las بمعناها القديم: hélas (وا أسفاه)، والمفردة الأخيرة هي التي استخدَمها رامبو لدى استعادته هذه الأبيات في "خيمياء الكلمة" ("فصل في الجحيم").

(٢) يشير أنطوان آدم إلى أنّ المقطعين بين القوسين محذوفان أصلاً في مسوّدة رامبو.

شذرات وأبيات(*)

(*) تقدّم الصّفحات التّالية ما أفلت من الضّياع من نصوص كتبها رامبو في الفترة نفسها التي يغطّيها هذا القسم، نصوص تعرّضَ بعضها للضّياع كلياً، وبعضها الآخر بقيتْ منه شذرات تُختزَل أحياناً إلى أبيات يتيمة. وهي تبدو منسجمة من حيث المعالجة الموسيقيّة واللّغوية مع قصائده الموزونة التي قدّمناها في الصّفحات السّابقة. لهذا، واقتداءاً بما تقوم به النّشرات الحديثة العهد لآثار رامبو الشّعريّة، ارتأينا أن نقدّمها هنا، قبل الدّخول في مغامرة "فصل في الجحيم" و"إشراقات" التي ستنقلنا إلى لغة ومناخات شعريّة مختلفة تماماً. وأغلب الشّذرات التّالية عُثِرَ عليه في أوراق ڤرلين أو إيرنست دولاثيه، أو سجّلها هذا الأخير عن الذّاكرة، وكان من دأب رامبو أن يقرأ عليه أشعاره أو يرتجل أمامه أبياتاً لدى نزهاتهما خارجَ المدرسة الثانويّة أو في الأرياف المحيطة بشارلڤيل.

[عجباً! إنْ كانت الأجراس من البرونز][1]

عجباً! إن كانت الأجراسُ من البرونز
فقلوبُنا باليأس ملأى!
في حزيرانَ من ألفٍ وثمانمائةٍ وواحدٍ وسبعين،
مُتْنا نحنُ جان بودري، ونحنُ جان بالوش[2]،
مقتولينَ على يدِ كائنٍ أسوَد
في برج الأجراس المُريب هذا،
بعدَما أشبَعنا رغائبنا،
ونحنُ لديدوَيه[3] كارِهان!

---

(١) إحتفظ دولائيه بهذه الأبيات، وكان رامبو قد ارتجلَها لدى مشاهدتهما برج ناقوسٍ كان بابه مفتوحاً.

(٢) جان بودري Jean Baudry هو الاسم المستعار الذي به وقّع رامبو مقالة كان أرسلها إلى صحيفة "تقدّم الأردين" *Le Progrès des Ardennes* المحليّة. ولعلّه منح اسم جان بالوش Jean Balouche لصديقه إيرنست دولائيه، وإن كان الأخير اختارَ لنفسه، متلاعباً قليلاً باسمه العائليّ، الاسم المستعار شارل دايل Charles Dhayle . ويُلاحظ استخدام رامبو ضمير الجمع التّعظيميّ لدى الكلام عن نفسه وعن صاحبه.

(٣) ديدويه Desdouets هذا هو ناظر المدرسة، وكان دولائيه يلعنه أثناء التنزّه صحبةَ رامبو، بسببٍ من فرض مدرسيّ في اللاّتينيّة يكون هو قد تأخّر عن إتمامه.

أبيات للأماكن(*)

المقعدُ السيّئ البناءِ هذا
حتّى ليلويَ منّا الأحشاء،
لابدّ أنّ ثقبَهُ قد نَحتَه
أنذالٌ حقيقّون.

عندَما حطّمَ تروپمان المشهورُ هنري كنك
فلابدّ أنّ هذا القاتلَ جلسَ على هذا المقعد
ذلكَ أنّ الأحمقَ دو بادانغ والأحمق هنري الرّابع
جَديرانِ بحالةِ الحصار هذه.

(*) واضح أنّ المكان المذكور هنا هو بيت للرّاحة، والمقعد المقصود هو المقعد الخاصّ بمثل هذه الأماكن. وهو من الالتواء بحيث يذكّر الشّاعر بتروپمان، قاتل العائلة كنك، الذي كثرَ الكلام عليه في الصّحف يومذاك. وهنري كنك، المذكور هنا، هو أحد أبناء هذه العائلة، كان يوم مقتله في سنّ العاشرة. وبفضل اللعب على كلمة: siège وتعني "مقعد"، والتّعبير: état de siège، ويعني "حالة حصار"، يُدخل رامبو في المقطوعة كلاًّ من دوبادانغ (أحد أسماء نابليون الثالث) وهنري الخامس، عمدة شامبور، وكان طامحاً لعرش فرنسا.

أبيات

بإزاءِ الحيطانِ المُظلمةِ، ضارباً كلاباً هزيلة،[(١)]

* * *

في الخلْفِ كانت تنتفضُ في فواقاتٍ خرقاء[(٢)]
وردةٌ في بطنِ البوّابِ مُبتلَعة.

* * *

سمراءُ، زُوِّجَتْ في السّادسةَ عشرة[(٣)].

....

لأنّها تحبُّ حبّاً ابنَها ذا السّبعةَ عشرَ عاماً.

* * *

آه يا للزّخارفِ الأزليّة![(٤)]

* * *

---

(١) تذكّره دولاثيه أيضاً، ويقول إنّه واحد من أبيات ساخرة عديدة كتبها رامبو أو قالها في المدرسة.

(٢) تذكّرهما دولاثيه أيضاً، ويقول أنّ المعنيّ كان بوّاباً جديداً لمدرسة شارلڤيل لم يكن يُرى بدون وردة في فمه.

(٣) تذكّرها دولاثيه من قطعة يحيلها إلى نوّار/ مايو ١٨٧١، يقول إنّها تقع في ثلاثين بيتاً لم يحفظ إلاّ أوّلها والأخير.

(٤) يذكر لاباريير أنّ هذا البيت يفتتح قطعة عن بحيرة يخْبط فيها الأوزّ والبطّ. كما كان رامبو أرسلَ إلى پول دميني في ١٠ حزيران/ يونيو ١٨٧١ رسالة ضمّنها أبياتاً قال له إنها ستمضي "حيثما كانت الزّخارفُ الأزليّة / وحيثما كانت الأبياتُ الرّقيقة!".

سكرانَ يوبّخُ الشّاعرُ الكون[1].

* * *

تمطرُ برقّةٍ على المدينة .[2]

* * *

حذارِ، يا حياتيَ الغائبة![3]

(١) يشير لاباريير إلى أنّ القصيدة التي تذكّر منها هذا البيت كانت هي الأطوَل في الدّفتر الذي يحتويها، وتقع في أربعين أو خمسين بيتاً، تصف وقفة على شاطئ نهر، وتُختتم بهذا البيت. ويشير أنطوان آدم إلى أنّ من المحتمل أن يكون رامبو قصدَ هنا في لعنته مقهى "لونيڤير" ("مقهى الكون") L'Univers في شارلڤيل، لاسيّما وأنّه كتب لدولاتيه في رسالة مؤرّخة في حزيران/ يونيو ١٨٧٢ : "ما هو أكيدٌ: سحقاً للسيّد پيران [صحفيّ سبق ذكره]، ولِبار "لونيڤير"، أكانَ مواجهاً للسّاحة أم لم يكن".

(٢) إستشهد به ڤرلين، ناسباً إيّاه إلى رامبو، في مجموعته "أغانٍ عاطفيّة بلا كلمات" *Romances sans paroles*.

(٣) وُجدَ مكتوباً بخطّ رامبو في قفا الورقة التي كتبَ عليها قصيدته "أعلام نوّار" في صيغتها الأولى تحت عنوان "الصّبْر".

السّمّ المفقود(*)

قصيدة منسوبة لرامبو

من ليالي الأشقر والسّمراء
لم يبقَ في الحُجرةِ أيُّ شيء،
لا دنتيلاتٌ من أجل الصّيف،
ولا ربطةُ عنقٍ عاديّة.

لا شيءَ على الشّرفةِ حيثُ في سويعاتِ
القمرِ يُشرَبُ الشّاي.
كلاّ لم يبقَ أيُّ أثرٍ
لا ولم تبقَ أيّةُ ذكرى.

(*) هذه قصيدة منسوبة لرامبو، نُشرتْ في صحيفة "لو غولُوا" ("الغاليّ") *Le Gallois*، بلا إمضاء، في ١٥ مارس/آذار ١٨٨٢. وأكّد ڤرلين بصورة قاطعة تارةً ومتردّدة طوراً على كونها لرامبو. إلاّ أن إيرنست دولائيه، صديق رامبو، الذي سجّل العديد من أبيات الشاعر المفقودة، رفض إدراجها في نشرة في طبعة مركور دو فرانس Mercure de France لآثار رامبو الكاملة، لأنّه شكّ في أن تكون من تأليفه، ووجدها أقرب إلى شعريّة جيرمان نوڤو Germain Nouveau. وقد أثارت من جديد، بين ١٩٢٣ و١٩٢٥، سجالاً طويلاً بين القائلين بعائديّتها إلى رامبو، ومعارضي هذه الأطروحة، وبينهم أندريه بروتون André Breton ومارسيل كولون Marcel Coulon. ويؤكّد الشرّاح الحاليّون على أكثر من موضع ضعف في القصيدة، ولا ينشرونها ضمن آثار رامبو إلاّ محاطةً بتحذيرات مشدّدة.

في حوافِّ ستارةٍ زرقاءَ منقَّطة
يلمعُ دبّوسٌ برأسٍ ذهبيّ
كمثْلِ حشَرةٍ ضخمةٍ نائمة.

يا سِناناً بالسمّ الرّهيفِ غُمّس،
إنّني لآخِذُكَ. فلتكنْ مهيّأً من أجلي
ساعةَ يُشتهى الموت.

صحارى الحبّ(*)

تنبيـه(١)

النّصّ التّالي لشابٍّ، رجلٍ شابٍّ تماماً، ترعرعتْ حياته في أيّما مكانٍ؛ بلا أمٍّ(٢)، وبلا بلادٍ، لا يعبأ بكلّ ما يعرفهُ النّاس، هاربٍ من كلّ سلطة أخلاقيّة، كما كانَ عليه شبّان باعثون على الشّفقة كثيرون(٣). سوى أنّ السّأم

(*) يُمَوقِع إيرنست دولائيه هذا النّصّ، الذي تتراوح كتابته بين قصيدة النّثر وقصّة الحلم، في ربيع ١٨٧١، ويقول إنّ رامبو كتبه على أثر قراءة بودلير. إلاّ أنّ ستينمتز يَنوّه بأنْ لا شيء يجمع هذا النصّ بفنّ بودلير الشّعريّ، وإن كان هذا الأخير فكّر بسرد أحلامه. وكما يشير إليه ستينمتز أيضاً، فإنّ عدم توفّرنا على نصوص نثر شعريّ لرامبو من تلك الفترة، خلا قصّته "قلب تحتَ جبّة"، يجعل من الصّعب أن نحكم إذا كان رامبو قد امتلك منذ العام المذكور مثلَ هذه البراعة الأسلوبيّة، التي لا تخلو من بعض التّعابير الغريبة حتّى من وجهة نظر الحلم أو التّخييل الشعريّ (ما تعني مثلاً، يتساءل ستينمتز، عبارة "وشوشة حليب صباح القرن الخالي وليلِه"؟). ويرى نقّاد عديدون في هذا النصّ - المبتور - ما يشبه تمريناً تمهيديّاً في اتّجاه شعريّة "فصل في الجحيم" و"إشراقات". ولذا فقد اتّبعنا اختيار ستينمتز وأحللنا النصّ في هذا الموضع، ليشكّل مرحلة انتقاليّة بين القصائد الموزونة وقصائد النثر. هو أخيراً سرد لرؤية منام. ويشكّل الرّبط فيه بين الصّحراء والحبّ تأسيساً لثيمة (موضوع متواتر) ستصبح لدى رامبو أساسيّة.

(١) هذا التّنبيه يوحي بأنّ رامبو سيقدّم عملاً على شيء من الضّخامة وبقي هنا على هيأة مشروع. عمله الأساسيّ، "فصل في الجحيم" يتضمّن هو الآخر "تنبيهاً" بلا عنوان. وينبغي أن نلاحظ مع ستينمتز أنّ رامبو يبدو هنا حريصاً على تقديم نفسه باعتباره "ناشر" هذه الصّفحات، فهو يتّخذ مسافة من الشابّ الذي تتحدّث عنه الصّفحات (رامبو نفسه)، وهذا الانزياح النّقديّ عن الذّات أواليّة مهمّة سترافق عمل رامبو القادم كلّه وتمثّل إحدى أهمّ إضافاته للأدب الحديث.

(٢) نكران وجود الأمّ هذا يفصح عن أزمة عميقة في العلاقة بالأمّ ويؤكّد الهوّة المتعاظمة بينها وبين ابنها.

(٣) لئنْ كانت الحكاية تعكس قلقَ رامبو نفسه، فهي تعبّر أيضاً عن مأساة جيل كامل انكفأ إلى عالَم الاستيهامات والأحلام. يبدو المتحدّث هنا وهو يصرّ على الاستناد إلى بعض سابقيه.

والاضطراب بلَغا لديه مبلغاً جعله يسعى إلى الموت كمثْلِ مَن يصبو إلى حياءٍ رهيبٍ محتوم. ولأنّه ما أحبّ امرأةً - مع أنّه كان مفعماً عنفواناً!-، فقد تربّتْ روحه وقلبه وجميع قواه وسطَ أخطاءٍ غريبةٍ مُحزنة[1]. من الأحلام التالية - غراميّاته! - التي سَنحتْ له في سريره أو في الطّرقات، ومن تَناميها ونهايتها، تنبثق اعتباراتٌ دينيّة لطيفة. وقد نتذكّر [بخصوصه] نومَ مُسلمي الأسطورة المتواصل[2]، هم الذين كانوا مع ذلك شجعاناً ومختونين! لكنْ لمّا كان لهذه المعاناة الغريبة سلطانٌ مُقلقٌ، فينبغي بصراحةٍ أن نأملَ لهذه الرّوح، التائهة بينَ ظهرانينا، والتي يبدو أنّها تَنشد الموتَ، أن تلقى في تلك اللّحظة تعازي جادّةً، وكذلك أن تحوزَ الجدارة[3].

أ. رامبو

صحارى الحبّ

هوَ يقيناً الرّيفُ نفسه. منزلُ عائلتي الرّيفيُّ نفسه: الصّالةُ نفسها التي تزيّنُ أعلى بابِها مَراعٍ صهباء، مع شعاراتٍ وأُسود[4]. للعشاء، هناك صالونٌ، مع شموع ونبائذ، بين جدرانٍ تزدان بزخارفَ ريفيّة. مائدة الطّعام كبيرة جدّاً. والخادِمات! كنّ، إن لم تخنّيَ ذاكرتي، عديدات! - كان هناك أحد أصدقائي القدامى الفتيان؛ راهبٌ ويرتدي الآنَ ثيابَ راهبٍ: من أجل مزيد من التحرّر[5]. أتذكّر حُجرته الأرجوانيّة المغطّاة نوافذها بورقٍ أصفر، وكتبه المخفيّة التي كانت من قبلُ قد نقعتْ في الأوقيانوس!

---

(١) لا يعني هذا، كما فهمه بعض الشرّاح، أنّ رامبو يشعر بالذّنب من أخطاء يكون قام بها، بل هو، كما يرى برونيل، يحاسب التّربية القاسية التي تلقّاها في طفولته.

(٢) رأت سوزان برنار (يذكرها برونيل) في هذه العبارة إشارة إلى فرقة "الحشّاشين" الإسماعيلية، وهي في الحقيقة إشارة واضحة إلى قصّة أهل الكهف.

(٣) هي، كما يذكّر به أنطوان آدم، رغبة الشابّ في أن يموت، ولكنْ موتاً نبيلاً ومحفوفاً بالتّوقير والمؤاساة، وهو ما سبقَ أن لاحظناه في قصائد رامبو الموزونة الأخيرة، المكتوبة في الفترة نفسها التي كُتبَ فيها هذا النصّ.

(٤) ينسب الشابّ نفسه إلى أسْرة منحدرة من النّبالة.

(٥) يرى دولاثيه هنا إشارة إلى زميل حقيقيّ لرامبو في المدرسة، كان محبّاً للمطالعة ويُعيره كتباً، ثمّ=

في ذلك المنزل الرّيفيّ الذي لا نهايةَ له كنتُ أنا مهجوراً: أقرأ في المطبخ وأُنشّفُ أطرافَ ثيابي قدّامَ الضّيوفِ، على [حرارةِ] المُجادلات وسطَ الصالون: متأثراً بشدّةٍ بوشوشةِ حليبِ صباحِ القرن الماضي وليلِه[1].

كنتُ في حجرةٍ معتمةٍ تماماً: ما كنتُ يا ترى أفعل؟ دنتْ منّي خادمةٌ: أقدر أن أقول إنّ ذلكَ كانَ كلباً صغيراً[2]: مع أنّها كانت فاتنةً، ولها نبالة أموميّة[3] لا أقدر أن أصفها: نقيّة، أليفة، بالغة السّحر! ولقد قرَصتْ ذراعي.

لم أعدْ أتذكّر جيّداً محيّاها، ولا ذراعها التي رحتُ أدير بين أصابعي جِلدَها، ولا فاها الذي تلقّفَه فمي كمثْلِ موجةٍ صغيرةٍ يائسةٍ، تخبّئ شيئاً ما دون انتهاء. قلَبتُها في سلّةٍ تُحفَظ فيها وسائدُ وأشرعةٌ، في ركنٍ مظلم. لم أعدْ أتذكّر سوى سروالها ذي الدّنتيلات البيض. - ثمّ، يا لليأس! تحوّلَ الجدار العازلُ إلى ظلّ أشجارٍ[4]، فغرقتُ في الكآبة العاشقةِ للّيل.

*

هذه المرّة، هي **المرأةُ** التي رأيتُها في السّوقِ فكلّمتُها وكلّمتْني[5].

كنتُ في حجرةٍ غير مضاءة. جاءَ من يقولُ لي إنّها في حجرتي: رأيتُها في سريري، كانت لي تماماً، من دون ضوء! كان انفعالي شديداً، لا سيّما وأنّ ذلكَ كانَ منزلَ العائلةِ: فهيمنتْ عليَّ الكآبة! كنتُ أرتدي أسمالاً، وهيَ بثيابِ

=تحوّل إلى الرّهبنة. وإذْ يقول رامبو إنّه فعلَ ذلك ليكون "أكثر تحرّراً"، فهو يقصد أنّه فعلَ ذلك عن كسل وكرْه للعمل، لا عن إيمانٍ حقيقيّ. لكنّ رامبو ينزع عنه الواقعيّة ويضفي عليه غلالة خياليّة عندما يشير إليه كتبه المخفيّة التي سبق أن غرقت في الأوقيانوس.

(١) بعدما وسّع رامبو من فضاء الحكاية وجعله "بلا انتهاء"، يوسّع هنا امتداد الزّمن، ويرى برونيل في هذا الإجراء تباشير لولع رامبو باللاّنهاية وبعملقة الأشياء، ولع نلاحظه بوضوح في "إشراقات".

(٢) يشير برونيل إلى أنّ هذه الحكاية، وإنْ تكن حكاية حلم، غير مغرقة في الفنطاسيّة حتّى نفكّر بأنّ رامبو يعرّض الخادمة إلى تحوّل أو امتساخ. الأرجح هو أنّه يصوّرها كائناً ممتثلاً تامّ الانقياد.

(٣) كأنّه، كما لاحظ برونيل، يجد فيها تعويضاً عن الأمّ غير المبالية.

(٤) تزول الجدران العازلة ويسقط في اللاّنهاية أو في الفراغ، كما في بعض نصوص "إشراقات".

(٥) هنا تبدأ قصّة الحلم الثّاني.

هواةِ الصّالونات، وممّن يهبْنَ أنفسَهنّ؛ كانَ عليها أن تغادر! [شعرتُ] بكآبةٍ لا تُقال، وأمسكتُ بها، وتركتُها تسقطُ خارجَ السّرير، شبهَ عارية؛ وفي ضعفي الذي يتعذّر على الوصف هويتُ عليها، وتجرجرتُ وإيّاها بينَ البُسُطِ غير المُضاءة. كانَ قنديلُ العائلةِ يجعلُ الحجراتِ المُجاورةَ تتوهّج الواحدة بعدَ الأخرى. آنئذٍ اختفت المرأة. ذرفتُ من الدّمع أكثرَ ممّا سألَ اللّه أبداً[1].

طفتُ في المدينةِ دونَ انتهاء. يا للتّعب! غارقاً في الليل الأصمّ وهربِ السّعادة. كانت تلك كمثْلِ إحدى ليالي الجحيم، معَ جليدٍ يصلح لِخنْق العالَم ببالغ الحَسم. الأصحاب الذين كنتُ أصرخ بِهم: أين هيَ؟، كانوا يُجيبونَ كذباً. رحتُ أمام النّوافذ التي ترتادها هيَ كلَّ مساءٍ: وركضتُ في حديقةٍ مقبورة. طردوني. بكيتُ كثيراً من هذا كلّه. ثمّ نزلتُ في مكانٍ مجلّلٍ بالغبار، وجلستُ على صقالاتْ بناءٍ وتركتُ جميعَ دموع جسدي تنفد معَ تلك الليلة. - لكنّ وهَني كان يُعاودني دوماً.

أدركتُ أنّها كانت منهمكةً في حياتها اليوميّة؛ وأنّ التفاتةَ الطّيبةِ ستكون أبطأ في المعاوَدة من نجمة. لم تعدْ، ولن تعودَ أبداً، تلك **المعبودةُ** التي جاءتْ في منزلي، - على غير حسبانٍ منّي. حقّاً، بكيتُ تلكَ المرّةَ أكثرَ من جميعِ أطفالِ العالَم[2].

---

(١) أي أنّه يُقلتها في لحظة العناق؛ نهاية ينبغي أن نحملها على محمول رمزيّ أوسع: الخسارات التي تفاجئه حيثما توهّمَ بلوغ هدفه.

(٢) سيل الدّموع يختتم المقاطع الرئيسيّة الثلاثة في هذا القسم. وكما أشار إليه ستينمتز، فهي ليست دموع الكآبة العاديّة بقدرما هي دموع الجسد العاشق الذي لم يحقّق ما يدعوه رامبو في "إشراقات" "الإشباع الجوهريّ". هي "دموع إيروس" إذا أمكن استعارة تعبير الفيلسوف جورج باتاي Georges Bataille.

نحوَ «فصل في الجحيم»(*)

(*) ننشر هنا نصّين يمهّدان لـ "فصل في الجحيم" ويسلّطان أضواء شديدة الأهميّة على تطّور رامبو نحوَ قصيدة النّثر. يشكّل النصّ الثّاني مسوّدات "فصل في الجحيم"، أمّا الأوّل فيضمّ صفحات من عمل لم يكتمل ولكنّ ما بقيَ منه يتمتّع باستقلال كبير ويُفصح عن انهمامات رامبو الرّوحية والفنيّة في تلك الفترة.

السّلسلة اليوحنيّة(*)

-I-

في السّامرةِ(١)، أعلنَ كثيرونَ إيمانَهم به. هوَ لم يرَهم(٢). كانت السّامرة [متشاوفةً](٣)، هيَ الوصوليّة، [الماكرة]، الأنانيّة، الأكثر تمسّكاً بناموسها

(*) نشر باتيرن بَريشـون Paterne Berrichon، صهر رامبو، ثالثَ النّصوص التّالية في "المجلّة البيضاء *La Revue blanche*" في أوّل أيلول/ سبتمبر ١٨٩٧. ونشر هنري ماتاراسو Henri Matarasso وهنري بويّان دو لاكوست Henry de Bouillane de Lacposte (وهما من ناشري آثار رامبو) النّصّين الأوّلين في مجلّة "مركور دو فرانس *Mercue de France*" في عدد كانون الثاني/ يناير ١٩٤٨. دعا النقاد هذه النّصوص "أناشيد إنجيليّة *Proses évangéliques*" (فالمفردة: "proses" بصيغة الجمع لا تعني "نثراً" بل "أناشيد دينيّة")، كما سمّوها "السّلسلة الإنجيليّة *Suite évangélique*" أو "السّلسلة اليوحنيّة *Suite johannique*". ويرى پيار برونيل الذي نعتمد هنا حواشيه وحواشي جان-لوك ستينمتز، أنّ العنوان الثاني يبدو أقلّ اعتباطيّة نظراً لأنّ رامبو طالما فكّر بإعادة كتابة "الإنجيل كما رواه يوحنّا" (سنُسمّيه في الحواشي التّالية، على سبيل الاختصار: "إنجيل يوحنّا") على طريقته، أي في محاكاة ساخرة، كما فعلَ في بعض فقرات "فصل في الجحيم"، ليعبّر عن سعاره وغضبه. وقد وُجدتْ هذه النّصوص في قفا مسوّدات "فصل في الجحيم"، ممّا يوحي بأنّها ربّما كانت تشكّل في ذهن رامبو تمهيداً لهذا العمل، أو جزءً منه عدلَ عنه الشّاعر فيما بعد. وسنشير في الحواشي التّالية إلى أهمّ المواضع التي تتجلّى فيها معارضة رامبو للحكاية الإنجيليّة.

(١) السّامرة هي المنطقة الوسطى من فلسطين، والمدينة التي يتموقع فيها الحدث يُقال لها "سيخارة" (أنظر "إنجيل يوحنّا"، الإصحاح الرّابع). وكان أهل السامرة في نزاع دينيّ مع اليهود.

(٢) في حكاية الإنجيل المذكور، يمكث بينهم يومين اثنين. وفي مقالة أشرنا إليها في مقدّمة المترجم، يرى دوني أوليّيه Denis Hollier في العبارة تلميحاً من لدن رامبو إلى عدم اكتراث المسيح و "عَماه" عن مُحبّيه وأنصاره، وقلْباً لمأساة "العذروات الحمقاوات" اللاّئي نمنَ ولم يرَينَ "العريس" (يسوع) لدى مروره بمنزلهنّ هنّ و "العذراوات العاقلات" ("إنجيل متّى"، ٢٥).

(٣) تشير الكلمات الموضوعة بين معقّفات كبيرة إلى تردّدات الشّاعر وتشطيباته.

المناوئ[1] ممّا كانته يهودا[2] بألواحِها[3] العِتاق. لم يكن الثّراءُ الشّاملُ ليسمحَ هنا بجدالٍ نيّر. والسّفسطائيّةُ، أمَةُ العادةِ وجنديُّها، كانت قد ذبَحتْ فيها من قبلُ أنبياءَ عديدينَ بعدَما تزلّفتْ إليهم.

وإنّها لَكلمةٌ منذرةٌ بالشؤمِ[4]، كلمةُ المرأة عندَ النّبع: «أنتَ نبيٌّ، وتعلمُ ما فعلتُ»[5].

كان الرّجالُ والنسوةُ يؤمنونَ بالأنبياء. الآنَ يؤمنونَ برجلِ الدّولة[6].

على بعد خطوتين من تلك البلدةِ الغريبةِ[7]، ما كان يا ترى لِيفعلَ، هو العاجز عن تهديدها ماديّاً[8]، لو قبضوا عليهِ نبيّاً، ما دامَ بَدا هناكَ شديدَ الغرابة؟

---

(١) يصوّر "العهد القديم" السّامريّين كفرةً يرفضون الانصياع ليهوه ويعبدون الأوثان. ويصوّرهم "إنجيل لوقا" (٩، ٥١-٥٦) وهم يرفضون استقبال رسُل المسيح.

(٢) إسم المنطقة. وتُدعى "اليهوديّة" أيضاً. منها سيعود المسيح إلى الجليل.

(٣) ألواح شريعة موسى.

(٤) كلمة خطيرة بالنسبة إلى المسيح، لأنّها تكشف عن نبوّته، ولأنّ السّامريّين كانوا يذبحون الأنبياء. يوظّف رامبو هنا لقاء يسوع بالمرأة السّامريّة، الذي يصفه الإصحاح الرّابع من الإنجيل نفسه. إلتقى المرأة عند بئر يعقوب وسألها شيئاً من الماء، فاستغربت أن يسألها وهو من اليهود (أعدائهم). وعدَها يسوع بالماء الحيّ "الذي لا يعطش من شرِبَ منه أبداً" وأخبرها عن ماضي حياتها، فـ "تركتْ المرأة جرّتها، وذهبتْ إلى المدينة فقالت للّناس: هلّموا فانظروا رجلاً قال لي كلّ ما فعلتُ. أتُراه المسيح؟". فخرجوا من المدينة وساروا إليه". (نرجع في هذه الحواشي إلى التّرجمة العربيّة لـ "العهد الجديد"، الصّادرة في منشورات دار المشرق، بيروت، ١٩٨٩، وقد قام بها فريق من المترجمين).

(٥) يجمع رامبو في عبارة المرأة السّامريّة جملتين متباعدتين في النصّ الإنجيليّ. فهي تقول له في "إنجيل يوحنّا" (٤، ١٩): "يا ربّ، أرى أنّكَ نبيّ"، وتقول عنه في الإنجيل نفسه (٤، ٣٩): "إنّه قال لي كلّ ما فعلتُ".

(٦) يمزج رامبو الدّين بالسّياسة، ويجمع بين حاضر النصّ الإنجيليّ وحاضره هو. كأنّ العبارة تمهّد لإدانة رامبو لـ "الزّنج الزّائفين" و"المختارين الزّائفين" في "فصل في الجحيم".

(٧) يقع الحدث بالفعل خارج المدينة ("إنجيل يوحنّا"، ٤، ٢٨-٣٠).

(٨) في "إنجيل لوقا"، (٩، ٥٤-٥٥) يوبّخ المسيح حواريّيه يعقوب ويوحنّا اللّذين كانا يُريدان إشعال النّار في إحدى قرى السّامرة. رامبو يرى في هذا الرّفض ضعفاً.

لم يقدر يسوعَ أن يقول للسّامرة شيئاً[١].

-II-

هواءُ الجليل السّاحرُ الخفيفُ[٢]: بفرحٍ مشوبٍ بالفضولِ استقبلَه السكّانُ: أبصروه يرتجّ بالغضبِ المقدّسِ، جالِداً صَيارفةَ الهيكلِ وباعةَ الحَمام[٣]. هيَ معجزةُ الفتوّةِ الشّاحبةِ الغضوب، هذا ما كانوا يَحسَبون[٤].

أحسّ بيديهِ تلامسان اليَدين المحمّلتين بالخواتم وفمَ عاملٍ للملك. كانَ العاملُ جاثياً على ركبتَيه في التُّراب: رأسهُ طريفٌ نَوعاً ما، وإنْ كانَ نصفَ أصلع[٥].

مسرعةً تمضي العربات في أزقّة [المدينة]؛ حركةٌ لا بأس بعنفوانها بالقياس إلى هذه البلدة[٦]؛ الجميع كانوا يبدون بالغي السّرورِ ذلكَ المساء.

---

(١) النّتيجة المنطقيّة في نظر رامبو هي أنّ المسيح لم يتمكّن من مخاطبة السّامريّين كما يَرد في "إنجيل يوحنّا". هذه الملاحظة وادّعاء الزّاوية أنّ المسيح "لم يرَ" مَن آمنوا به، والتّركيز على نبوءة تخصّ ماضي المرأة السّامريّة بدل الاتّجاه نحوَ المستقبل، هذا كلّه يمنح هذا المقطع الافتتاحيّ، في اعتقاد برونيل، نبرة معارضة لحكاية الأناجيل ستهيمن، كما سنرى، على المقطعَين التّاليَين.

(٢) بعد اليومين اللّذين قضاهما عند السّامريّين، يتّجه المسيح إلى الجليل، في الشّمال ("إنجيل يوحنّا"، ٤، ٤٣). هكذا تتسلسل مقاطع رامبو بانتظام مع حكاية الإنجيل، وليس فيها بترٌ كما توهّمَ بويان دو لاكوست.

(٣) الاستقبال الاحتفاليّ يصفه "إنجيل يوحنّا" (٤، ٤٥) وطرْد يسوع الصّيارفة والتّجار من الهيكل يصفه الإنجيل نفسه (٢، ١٣-١٨).

(٤) من ابتكار رامبو. قوله "غضوب" يحوّل المعجزة إلى قوّة طبيعيّة لا إلهيّة. كان الصّيارفة يوفّرون عُملة يهودا، الوحيدة المقبولة في شراء الأضاحي، أمّا التّجار فكانوا يبيعون الأضاحي من حمام وبقر ونعاج.

(٥) "نقرأ في إنجيل يوحنّا" (٤، ٤٦-٥٤) ما مختصره: في قانا (الجليل)، تقدّم عاملٌ للملك له ابنٌ مريض في كفرناحوم، وسأل المسيح: "يا ربّ انزلْ قبلَ أن يموتَ ولدي". فقالَ له يسوع: "إذهبْ، إنّ ابنكَ حيّ". عندما رجع العامل إلى داره، وجد ابنه وقد شفيَ فعلاً. رامبو يقتفي أثر الحكاية الإنجيليّة ولكنْ يمنحها نبرة طريفة أو ساخرة.

(٦) قانا.

سحبَ يسوعُ يدَه: فندّتْ عنه إيماءةُ زهْوٍ طفوليٍّ وأنثويٍّ: «إن لم تَروا آياتٍ، فأنتم لا تؤمنون»[١].

لم يكن يسوعُ قامَ بعدُ بِمُعجزة. في عُرسٍ، في صالةٍ للطّعام ورديّةٍ وخضراءَ، كانَ قد تحدّثَ إلى العذراءِ بشيءٍ من التكبّر[٢]. ولا أحدَ تكَلّمَ عن نبيذ قانا[٣] في كفرناحوم، لا في السّوق ولا على الأرصفة[٤]. ربّما سكّانُ البَلْدات.

قالَ يسوع: «هيّا، إنّ ابنكَ لمُعافى»[٥]. فانصرفَ العاملُ، كمثْلِ مَن يحمل دواءً خفيفاً[٦]، ومضى يسوعُ ماشياً في شوارعَ أقلّ ازدحاماً. كان ينتشر عبرَ البَلاط الألَقُ السّاحر، ألقُ اللّبلاب ولسان الثّور[٧]. أخيراً لمحَ في البعيدِ المرجَ المغبرّ والبراعمَ الذهبيّة واللؤلؤيّاتِ تسأل النهارَ الرّحمة[٨].

-III-

كانت بيت-ذاتا[٩]، هذه البِرْكةُ ذاتُ الأروقةِ الخمسةِ، محطّةً للسأم. يبدو

---

(١) يعود إلى حكاية إشفاء الولد المريض. العبارة ينطق بها يسوع بالفعل في الإنجيل المذكور. يرى فيها رامبو علامة تكبّر وازدراء من لدن يسوع، وكذلك دلالة على حساب ونفعيّة من لدنه: يقوم بالآيات (المعجزات) لأنّها الوسيلة الوحيدة لجعل مَن يحيطون به يؤمنون.

(٢) في عرس قانا، نبّهت مريم العذراء المسيح إلى أنّ الخوابي كانت فارغة من الخمر، فأجابها: "مالي ومالَكِ يا امرأة؟ لم تجِئْ ساعتي بَعد". هنا أيضاً يرى رامبو في إجابة يسوع لأمّه ازدراءً كبيراً.

(٣) يُنكر أن يكون المسيح حوّل الماء إلى نبيذ ("إنجيل يوحنّا"، ٢، ٦-١١).

(٤) أرصفة البحيرة التي تقع على ضفافها كفرناحوم.

(٥) يمنح عبارة المسيح نبراً متكبّراً هنا أيضاً.

(٦) في تعبير "الدّواء الخفيف" سخرية.

(٧) نبتتان تحملان بالنّسبة إلى رامبو قوّة سحريّة، كالدّواء الذي يحمله عامل الملك (وهو كلمات المسيح).

(٨) ليس هذا تهويماً بسيطاً أو حلماً، بل هو، حسب برونيل، تأكيدٌ على قناعة رامبو بأنّ نور النّهار، شأنه شأن الفتوّة والقوّة المؤكّد عليهما أعلاه، هو الذي يمثّل الألوهة الحقيقيّة، بها يُضادّ ألوهة المسيح.

(٩) كتبَ رامبو: "بيت-صيدا"، ولكنْ يروي "إنجيل يوحنّا" (الإصحاح الخامس، ٢-٤) أنّه "كانَ في أورشليم بِركةٌ عندَ باب الغنَم يُقالُ لها بالعبريّة بَيتَ-ذاتا، ولها خمسةُ أروقةٍ، يضطجعُ فيها جمهورٌ من المرضى من عُميانٍ وعُرْجٍ وكُسْحان".

أنّ تلكَ كانت مغسلةً للثّياب مشؤومةً، دائمةَ الابتلاء بالمطرِ والعفنِ؛ وعلى الأدراج الداخليّة المكفهرّةِ بالتماعاتِ العواصف السبّاقةِ لبروقِ الجحيم[١] كان المتسوّلون[٢] يُومئونَ مازحينَ بخصوصِ أعينهم الزّرقاء المكفوفة، فيما أحاطَ أعضاءهم المجدوعةَ غسيلٌ أبيضُ أو أزرق[٣]. يا له من مغسلٍ عسكريّ، أو حمّامٍ شعبيّ. الماءُ كانَ على الدّوامِ أسودَ، ولا كسيحَ يسقطُ فيه حتّى في الحُلمِ.

هنا قامَ يسوعُ بفعلهِ الخطيرِ الأوّل[٤] صحبةَ الكُسْحانِ المقزّزين[٥]. كان ذلك نهاراً من شباط أو آذار أو نيسان، تنشرُ فيه شمسُ الثّانيةِ بعد الظّهرِ[٦] على الماءِ المقبور[٧] قوساً من النور عظيماً؛ ولأنّي كنتُ[٨] هناكَ، بعيداً وراءَ الكُسْحانِ، قادراً على رؤيةِ كلّ ما كانَ ذلك الشّعاعُ المتوحّدُ يوقظه من براعمَ وبلّوريّاتٍ وديدانٍ، أشبهَ ما أكونُ بملاكٍ أبيضَ[٩] مضطجعٍ على

---

(١) يحوّل رامبو البِركة التي كانت الآيات تتحقّق فيها إلى مكان جهنّميّ، بما لا يدع مجالاً للشكّ في نيّته معارضة الحكاية الإنجيليّة.

(٢) نعْتهم بالمتسوّلين مبالَغ به نوعاً ما. في مكان أبعد يكتب رامبو أنّهم أناس يبحثون عن "الأماكن المضمونة فيها الصّدَقة".

(٣) يبذر الزّاوية الشكّ حول حقيقيّة عاهاتهم. هم أنفسهم يسخرون منها، ممّا يوحي بأنّها عاهات مصطنعة، وسيكون لهذا أهميّة بالغة في نهاية النصّ.

(٤) فِعل قامَ به في يوم سبتٍ، وهذا ما سيعيبه اليهود على يسوع، في حين مرّت المعجزات السّابقة (الكشف الذي قام به أمام المرأة السّامريّة، تحويل الماء إلى نبيذ في عرس قانا، وإشفاء ابن عامل الملك) بلا أثر.

(٥) "إنجيل يوحنّا" (الإصحاح الخامس، ٥-٩): "وكانَ هناكَ رجلٌ عليلٌ منذُ ثمانٍ وثلاثينَ سنة. فرآه يسوع مُضّجعاً، فعلمَ أنّ له مدّةً طويلةً على هذه الحال. فقال له: "أتريد أن تُشفى؟" أجابه العليل: "يا ربّ، ليسَ لي مَن يغطّني في البِركةِ عندما يفور الماء. فبينما أنا ذاهبٌ إليها، ينزلُ قبلي آخر". فقال له يسوع: "قُمْ فاحمِلْ فراشكَ وامشِ". فشُفيَ الرّجلُ لوقتهِ، فحملَ فراشه ومشى".

(٦) تحديدات زمنيّة من عند رامبو.

(٧) هو إذنْ ماء جهنّميّ، مقبور في الأرض كهاوية الجحيم.

(٨) إدخالٌ مفاجئ لـ "أنا"، به يموقع رامبو أو المتكلّم في النصّ نفسه في المشهد كأنّه شاركَ فيه أو ليفرض على النصّ نبرته السّاخرة والشكّاكة.

(٩) "إنجيل يوحنّا" (الإصحاح الخامس، خاتمة الآية ٣ والآية ٤، مُضافتان في الحاشية ٣): "لأنّ=

جانبهِ، ففي ذلك الشّعاع أبصرتُ جَميعَ الانعكاساتِ البالغةِ الشّحوبِ وهي تتحرّك.

آنئذٍ كانت جميعُ الآثام - أبناءُ الشّيطان الخفيفون والمُعانِدون والذينَ يُحيلونَ للقلوبِ المرهفة الإحساس نوعاً ما أولئكَ الرّجالَ أكثر إفزاعاً من المسوخ -، كانتْ جميعُ الآثام تودّ الارتماءَ في ذلكَ الماء. نَزلَ الكُسْحانُ؛ ما عادوا يمزحونَ؛ بل تَفعمهم الرّغبة[١].

يُقالُ إنّ أوّل مَن ينزلون [إلى الماء] كانوا يُشفَون[٢]. كلاّ. كانت الخطايا تُعيد لفظهم على الدّرجاتِ، وتحملهم على البحثِ عن مواقعَ أخرى[٣]: ما كانَ شيطانهم ليقدرَ على المكثِ إلاّ في الأماكنِ المضمونةِ فيها الصَّدَقة[٤].

دخلَ يسوعُ بُعيدَ ساعةِ الهاجرة[٥]. لم يكن هناكَ مَن يَغسلُ أو يَسقي دوابّاً[٦]. كان النّورُ في البِركةِ بمثْلِ صُفرةِ آخِرِ أوراقِ الكروم. كانَ السيّدُ

=الرّبّ ["حمَل الربّ" في التّرجمة الفرنسيّة التي يعتمدها برونيل، و "مَلاك الربّ" في تلك التي يعتمدها ستينمتز] كانَ ينزلُ في البِركةِ حيناً وآخرَ فيفورُ الماء. فكانَ أوّلُ مَن ينزل بعد فوران الماء يُشفى أيّاً كانت علّته". رامبو يحتلّ مكان الملاك الأبيض، ويروح يتلصّص على المشهد ويوحي بأنّ النّزول المفاجئ والغامر للنّور هو الذي جعل الكسحان يتوهّمون وقوع معجزة.

(١) أحلّها رامبو محلّ جملة أخرى شطَبَها: "كان الكُسحان تحدوهم آنئذٍ الرّغبة في الخوض في البِركة". النصّ الحاليّ يصوّر تحوّلاً جديداً للكسحان: يصبحون خطاة وملعونين غير قابلين للشّفاء. يخوضون في البركة كأنّما لارتياد الجحيم أكثر ممّا للشّفاء من أمراضهم وخطاياهم. يجمع هنا ويحوّر عناصر من "إنجيل يوحّنا" ومن "إنجيل مرقس" (٢، ١-١٢) و"إنجيل لوقا" (٥، ١٧-٢٦)،

(٢) يستعيد الآية المذكورة أعلاه من "إنجيل يوحنّا" (٥، ٤): "فكانَ أوّلُ مَن ينزل بعد فوران الماء يُشفى أيّاً كانت علّته"، لينفيَها من بَعدُ على الفور.

(٣) خيبة مطلقة لأنّ شيطان النّهَم لا يمكن إرضاؤه، فلا هم يُشفَون ولا هم مقبولون في الجحيم.

(٤) شطبَ رامبو بعدَ هذه العبارة جملةً يقول فيها: "إشارةٌ منكِ يا مشيئةَ السّماءِ، ويأتي منّي امتثالٌ، كأنّه يسبقُك".

(٥) تناقض ظاهريّ: فقبل قليل، كانت السّاعة هي الثّانية بعد الظّهر، والآن نحن في منتصف النّهار. يجد هذا تفسيره في كون المقاطع السّابقة تصف ما يحدث كلّ يوم. هذه المرّة، قرّر المسيح أن يحلّ محلّ معجزة النّور (الملاك الأبيض في الحكاية الإنجيليّة) ليقوم بمعجزة من لدنه.

(٦) هذه المغسلة كانت أيضاً مكاناً لورود الدوابّ (شرْبها الماء).

الإلهيّ واقفاً بإزاء عمودٍ: يتملّى أبناءَ **الخطيئةِ**: والشّيطانُ يمدّ له في ألسنتهم لسانَه[١]، ويَتَهانَفُ[٢] أو ينطق بالنّكران.

قامَ **الكسيحُ**[٣]، ذلكَ الذي كان بقيَ مضطجعاً على جانبهِ، ورآه **الرّجيمونَ** يجتازَ الرّواقَ بخطوةٍ نادرةِ الثّقةِ ويتلاشى في المدينة[٤].

---

(١) أي أنّ الخطاة يمدّون ألسنتهم للمسيح ساخرين، والشّيطان المختفي في دواخلهم هو مَن يسخر من المسيح عبر كلماتهم وإيماءاتهم. يُعير الشّيطان وأتباعه سيادة كاملة على المشهد.

(٢) يَضحك بسخرية.

(٣) خلافاً لكلام "إنجيل يوحنّا" المذكور في حاشية سابقة (الإصحاح الخامس، ٥-٩)، ينهض الكسيح في نصّ رامبو من تلقاء ذاته دونَ أن يتدخّل المسيح. سخرية الكشحان الموصوفة أعلاه من عاهاتهم توحي بأنّ هذا الرّجل كان مقعَداً كاذباً.

(٤) دهشة الشّهود مستعارة من وصف شفاء كسيح كفرناحوم في "إنجيل مرقس" (الإصحاح الثّاني، ١٢): "فقامَ [الكسيحُ] فحملَ فراشه لوقتهِ، وخرجَ بمرأى من جميع النّاس، حتّى دَهشوا جميعاً ومجّدوا اللّهَ وقالوا: "ما رأينا مثلَ هذا قطّ"...".

مسوّدات «فصل في الجحيم»(*)

-I-

دم فاسد

أجَل، هي رذيلةٌ لديَّ(١)، تتوقّفُ [وتستأنفُ السّيرَ] وتعاودُ الانطلاقَ

(*) عثرَ باتيرن بَريشون على ورقة من هذه المسوّدات تضمّ صيغة أولى لـ "الاهتداء الكاذب" في ملفّات النّاشر ڤانييه Vanier في ١٨٩٧، ثمّ عثرَ في ١٩١٤ على ورقة أُخرى هي مسوّدة "خيمياء الكلمة"، فنشرَهما في "المجلّة الفرنسيّة الجديدة *La Nouvelle Revue française*" في عدد آب/ أغسطس ١٩١٤. ثمّ عثر هنري ماتاراسّو وهنري دو بويان دو لاكوست في أرشيفات النّاشر ميسان Messein على ورقة ثالثة تشكّل مسوّدة "دم فاسد"، ونشَراها في "مركور دو فرانس *Mercure de France*" في عدد حزيران/ يونيو ١٩٤٨. وكما ذكرنا في موضع سابق، فإنّ اثنتين من الأوراق تضمّان في قفاهما "السّلسلة اليوحنيّة"، بما يُرجّح تقارب كتابة النّصّين في الزّمن. ويذكّر پيار برونيل الذي نلخّص هنا حواشيه وحواشي ستينمتز بأنّ الأوراق هذه كانت في حوزة ڤرلين، ممّا يعني أنّ كتابتها عائدة إلى ما قبل تمّوز/ يولو ١٨٧٣. وكان هو قد سلّمها إلى الرّسام كازالس Cazals الذي أوصلها إلى النّاشر ڤانييه Vanier . ننشر هنا المسوّدات كما قدمّتها نشرة أنطوان آدم للآثار الكاملة لرامبو، وقد استمالنا إليها كون النّاشر يقدّم داخل النّصّ نفسه الكلمات المشطوبة من قبل الشّاعر، واضعاً إيّاها بين معقّفات كبيرة، ممّا يسمح بقراءة مباشرة لتردّدات رامبو وتشطيباته، خلافاً للنّشرات الأخرى التي تحيل الكلمات المشطوبة إلى الحاشية. على أنّنا أفدنا من نشرة آرليا، وكذلك من نشرَتي برونيل وستينمتز، في إدخال بعض المفردات أو الأسطر التي تعذّر على آدم قراءتها في حينه، أو بعض المفردات التي قدّم لها قراءة خاطئة. ولا داعي في اعتقادنا للتأكيد على أهميّة هذه المسوّدات للوقوف على ولادة هذا العمل الأساسيّ. نرى بوضوح كيف ينمو النصّ انطلاقاً من صورة أولى بالغة الاقتضاب (تقع "دم فاسد" في مقطوعة واحدة، بينما تنمو في الصّيغة النهائيّة لتحتلّ ثمانية أقسام). كما نرى كيف يبدو رامبو، الذي يرفض في العمل نفسه أن يكون "صاحب يراع"، نقول يبدو هنا كثير التّنقيح وإعادة المعالجة. وكما أشار إليه برونيل، فإنّ سحراً مظلماً يتصاعد منّ هذه الصّفحات المكثّفة، بما يتيح اعتبارها عملاً على حدة، رغم كلّ ما يعتورها من تشطيباتٍ وإبدالات حافظنا عليها هنا، مع انهمام بوضوح العبارة.

(١) تُحيل بداية هذا النصّ إلى القسم الرّابع من "دم فاسد" في النصّ النهائيّ.

وإيّايَ، وببطني المفتوحةِ، سأرى قلباً مُقعَداً رهيباً. كنتُ، في طفولتي، أسمعُ جذورَها جذورَ المعاناةِ اللاّصقة بِخاصرتي؛ اليومَ [صعدَتْ] تنامَتْ حتّى السّماء، إنّها [تنبعثُ] أقوى منّي، تضربني وتجرجرني، وإلى الأرض [إلى أسفلَ] تطرحني.

وعليه، فقد قلنا ذلك، التنكّرُ، للفرح، تفادي الواجبِ، ألاّ أحملَ إلى العالم قرَفي وخياناتي السّاميةَ [و...] أكبرُ براءةٍ وأكبرُ خَفرٍ.

هيّا، إلى السّير! الصّحراء والعبء والضّربات والشّقاء والسّأم والغضب.- الجحيم، العِلم ومِتَع الفكرِ والحواسّ المشتّتة.

لأيّ شيطانٍ [أنا أكون] أؤجّرني؟ أيَّ حيوانٍ ينبغي أن أعبد؟ في أيّ دمٍ ينبغي أن أخوض؟ أيَّ صراخٍ ينبغي أن أُطلِق؟ أيّة أكذوبة ينبغي أن أدعَم؟ أيّةَ صورةٍ مقدّسةٍ ينبغي أن أُهاجِم؟ أيّة قلوبٍ ينبغي تحطيمها؟

بل بالأحرى تفادي [اليد] الفظّ[ـة] للعدالةِ الغبيّةِ، عدالة الموت. سأسمعُ المناحة [المناحاتِ] تُغنّى [اليومَ] أمسِ في الأسواق. لا شُهرة بعدَ الآن[1]،

الحياةُ الشّاقةُ، التبلّدُ المحض،- ثمّ رفعُ غطاءِ التابوتِ بقبضةٍ ناشفةٍ، والجلوس والاختناق. [لن أشيخَ] لا شيخوخة[2]. لا مخاطرَ، ليس الإرهابُ فرنسيّاً.

آه! أنا إلى هذا الحدّ مهجورٌ بحيث أهدي أيّة صورةٍ سماويّةٍ وثباتٍ نحوَ الكمال. صفقة خرقاء أخرى[3].

---

(١) رفض الشّهرة عند المتصوّفة هو اختيار الحياة الغفْل، باعتبار أنّ السّمعة والاشتهار يصيبان المرء بالزّهو ويُبعدانه عن حقيقته الرّوحانيّة. رفض المتكلّم في نصّ رامبو للشّهرة أو الجماهيريّة ينبع من إرادة الاحتراس من العدالة السّائدة التي يقول في المقطع نفسه إنّها تجلب الموت.

(٢) يرفض، منذ الآن، الذهاب أبعد من سنّ العشرين، كما سيتكب بصراحة في النصّ النهائيّ.

(٣) صورة "الصّفقة" هذه، وكذلك صورة "الأسواق" في الأسطر السّابقة، ستختفيان من النصّ النهائيّ.

[ما نَفعُ] يا لإيثاري، [و] يا لرأفتيَ العجيبَين. «من الأعماقِ يا ربّ»![1]
[ما أحمَقني] أنا أحمق؟

كفى[2]. هوذا العقاب! كفى كلاماً عن البراءة[3]. إلى السّير. آه! حقوايَ يتخلّعان، قلبي يُزمجرُ، صدري يحترقُ، رأسي ينهارُ، الظّلامُ يتدحرجُ في عينَيَّ، في **الشّمس**.

[أعارفٌ أنا إلى أينَ أمضي؟] إلى أين نمضي؟ أألى المعركة؟

آه! يا صديقي[4]، يا لشبابي القذر! إمضِ...، إمضِ، الآخرون يدفعون [يحرّكونَ] الآلاتِ والأسلحة.

تبّاً! إنّه الضّعفُ، إنّها الحماقةُ، أنا!

هيّا، أطلقوا عليّ النّار. وإلاّ لاستسلمتُ! [فلأُترَكْ] جريحاً، على البطن أرتمي، مسحوقاً بحوافر الخيول.

آه!

سأتعوّد.

آه هوَذا، سأتبعُ الحياةَ الفرنسيّةَ، وأسلكُ جادّةَ الشرف.

---

(١) "سفر المزامير" (١٢٩-١٣٠): "من الأعماق صرختُ إليكَ يا ربّ".

(٢) هنا ينتقل رامبو مباشرةً إلى ما سيشكّل القسم الثّامن من "دم فاسد".

(٣) عبارة محذوفة في العمل النهائيّ. وسيتكلّم رامبو على البراءة في نهاية القسم السّابع من "دم فاسد": "لسوف تُبكيني براءتي".

(٤) سوف يحذف رامبو هذا الخطاب "المُجامِل" الذي يبدو موجّهاً إلى نفسه أو إلى ڤرلين.

-II-

الاهتداء الكاذب[١]

يوم بؤس![٢] إبتلعتُ [كأساً] جرعةً من السمّ قويّة. سعارُ اليأس يدفع بي في وجهِ كلّ شيء: الطّبيعة، الأشياء، أنا نفسي، هذا كلّه الذي أريدُ أنا تمزيقه. بوركتْ ثلاثاً النّصيحةُ التي بلغتْني. الأحشاء [أحشائي] تُحرقني، عنفُ السمّ يلوي أعضائي، يشوّهني. أموتُ عطشاً. أختنق. لا أقوى على الصّراخ. إنّها الجحيم، العذاب الأبديّ. هي ذي النار تتجدّد. إمضِ أيّها الشّيطانُ، لتُذكيَها. إنّني أحترقُ كما ينبغي [جيّداً]. إنّها جحيمٌ طيّبَةٌ، جحيمٌ [طيّبةٌ وجميلة].

كنتُ لمحتُ [النّجاة] والهدايةَ والخيرَ والسّعادةَ والنّجاة. هل لي أن أصفَ الرّؤيةَ، لا نكونُ شعراءَ في [داخل] الجحيم.

[ما إنْ] كانت تلك [كان ذلك ظهور] آلاف الأوبراتِ السّاحرةِ[٣]، جوقةً روحانيّةً رائعةً، القوّةَ والسّلامَ، المطامحَ النّبيلةَ، ولا أدري ماذا بَعد!

آه! المطامح النّبيلة! حقدي[٤]. [إنّني أعاودُ] الوجودَ المسعورَ: الغضبَ في الدّم، الحياةَ البهائميّةَ، التّبلُّدَ، الـ [شقاء، شقائي وشقاء الآخرين] الذي لا يعنيني حقّاً، ونحن ما زلنا في الحياة! وإذا كانت لعنةُ الجحيم أبديّة! هي [مرّةً أخرى] [الحياة مرّةً أخرى]. إنّه تنفيذُ القوانينِ الدينيّة، لمَ بَذروا في فكري إيماناً كهذا؟ [صنَعوا] صنعَ أبوايَ شقائي وشقاءهما، وهذا لا يعنيني حقّاً. لقد

---

(١) يشير ستينمتز إلى أنّ هذا العنوان يجد تفسيره داخل النصّ، في العبارة "كنتُ لمحتُ الهداية"، وفي خاتمته: "شعور كاذب، صلاة كاذبة". ولم يُبقِ رامبو في الصّيغة النهائيّة على العنوان، مفضّلاً عليه "ليل الجحيم"، وذلك لضمان تماسك النصّ.

(٢) قبسة من صلاة، وستختفي من النّصّ النهائيّ.

(٣) سوف يتخلّى رامبو عن هذه الصّورة، ربّما ليتمسّك بـ "الأوبرا الشّائقة" في "خيمياء الكلمة".

(٤) صيغة مقتضبة، كما هو مألوف لدى رامبو. يقصد، حسب ستينمتز، أنّ طموحه إلى تحقيق القيَم النّبيلة صار فيما بعد محطّ حقده.

استُغلَّتْ براءتي. آه! فكرةُ العمادة. ثمّة من عاشوا برداءةٍ، مَن يعيشون برداءةٍ، ولا يُحسّون بشيء! إنّها [العمادة] عمادتي و[الضّعف] ضعفي، الذي أنا خاضعٌ له. ثمّ إنّنا ما زلنا في الحياة!

فيما بعدُ، ستكونُ مِتَعُ لعنةِ الجحيم أعمق. إنّني لأُقرّ بلعنةِ الجحيم. [عندما] إنسانٌ يريدُ جدعَ نفسهِ هو رجيمٌ حقّاً، أليس كذلك؟ أحسَبُني في الجحيم، إذَنْ أنا فيها. - جريمةً بسرعة، لأسقط في العدم، بجريرةِ ناموس البشر.

أسكتْ. ألا اسكتْ! إنّهما العارُ والملامةُ [اللّذان] قربي؛ إنّهُ الشّيطانُ مَن يقولُ لي إنّ نارَهُ رذيلةٌ وحمقاء؛ وإنّ غضبي قبيحٌ بشناعة. كفى. لتسكتْ! إنّها أخطاءٌ تُملي عليَّ في الأذن، [سِحرٌ] ضروب من السِّحر، [خيمياء] خيمياءات، تصوّفات، عطورٌ [زهريّةٌ؟] كاذبة[1]، ضروبٌ من الموسيقى السّاذجة. الشّيطانُ يتعهّد بهذا. وعليهِ، فالشّعراءُ رجيمون[2]. كلاّ، ما هذا بصحيح.

وأقولُ إنّني ممسكٌ بالحقيقة. إنّ لديَّ على كلّ شيءٍ حكماً سليماً وثابتاً، وإنّني متأهّبٌ للكمال. [أسكتْ، إنّها] الخيَلاءُ! الآن. لستُ إلاّ كائناً من خشبٍ، فروةُ رأسي تيبس. [وَ] أوّاه! ربّاه! إلهي، يا إلهي. خائفٌ أنا، رحماكَ. آه! أنا عطشان. يا لطفولتي، قريتي، الحقول، البحيرة، على الشّاطئ الرّمليّ، ضوء القمر عندما يُعلن النّاقوس عن منتصف اللّيل[3]. [الشّيطانُ في النّاقوس]. [...]. - كم أُصبِح دابّة! يا مريم، أيّتها العذراء المقدّسَة، شعورٌ كاذبٌ، صلاةٌ كاذبة[4].

---

(١) سوف تختفي "الخيمياءات والتصوّفات" من النصّ النهائيّ أيضاً، وتحلّ محلّها "خيمياء الكلمة".

(٢) لن نجد في النصّ النهائيّ تعبيراً بمثل هذه الحدّة. و"الرّجيم" تُفهَم بمعنى المحكوم عليه بالهلاك الأبديّ أو بلعنة الجحيم، وسنتوسّع في شرح المفردة في بداية النصّ النهائيّ من "فصل في الجحيم".

(٣) إشارة إلى أحد تطيّرات أهل الرّيف الذين نشأ بينهم رامبو، سنتوسّع في شرحه لدى ورود العبارة نفسها في النصّ النهائيّ لـ "فصل في الجحيم".

(٤) هنا تتوقّف مسوّدة هذا القسم، في مخطوطته المحفوظة على الأقلّ. وهي لا تقابل سوى الفقرات السّتّ الأولى من "ليل الجحيم" في النصّ النهائيّ.

-III-

[خيمياء الكلمة]

أخيراً[١] أصبحَ فكريَ ...... من لندن أو بكَين أو بَرْ......... [اللاّئي يتلاشين إنّني أمزح حولَ]....... أعياد شعبيّة. [هوَذا!]...... صغار.........[٢]

كنتُ سأرغبُ بالصّحراء العاصفةِ لـِ [ريفي].

كنتُ أحبّ المشروباتِ الفاترةَ والمخازنَ الذّاويةَ السِّحرِ والبساتينَ المحروقة. كنتُ أظلّ لساعاتٍ طويلةٍ دالِقاً لساني، كالحيواناتِ المنفوشةِ الوبَرِ، أتجرجرُ في الأزقّةِ العطنةِ، ثمّ، مغمضَ العينينِ، [أصلّي] أهَبُ نفسي للشّمس، إلاهة النّار، فلتوقفْني هيَ أرضاً، أيّها الجنرالُ[٣]، أيّها الملكُ، كنتُ أقولُ، لو بقيَ مدفعٌ عتيقٌ على متاريسكَ المتداعيةِ، فلتقصفِ البشرَ [بأكوام] بكُتَلِ ترابٍ يابس. إلى زجاج المغازاتِ الرّائعةِ! إلى الصّالوناتِ الباردةِ!.............. [إجعلِ] المدينةَ تلتهمُ غبارَها! أكسدِ الميازيب. على الفورِ املأْ مقاصيرَ السّيداتِ برَملِ اليواقيتِ الحارق.

[كنتُ أرتدي ثياباً من الجوخ]..... كنتُ..... أكسرُ الحجرَ على الطّرقِ المكنوسةِ دوماً. [كانت الشّمسُ تنزل صوبَ الغائط، في مركز الأرضِ]، كان الدّهليز الجوفيّ يقود إلى، براز في الوادي، الذّبابةُ الثّملة في مبولةِ النُّزلِ المعزولِ، عاشقةُ لسان الثورِ، وتحتَ **الشّمس، والتي** تمضي لتذوبَ في شعاع[٤].

---

(١) يُرى هنا بوضوح نقصان البداية.

(٢) هنا ثغرات ناجمة عن تمزّق ورقة.

(٣) كان رامبو ينعت الشّمس بـ "الجنرال"، وهي في الفرنسيّة اسم مذكّر.

(٤) ترى مارغريت ديفز (يذكرها برونيل) في هذه الصّورة لذبابة يُذيبها شعاعٌ رغبةً من لدن المتكلّم في الذّوبان والتّلاشي، وسبقَ أن كتبَ رامبو في "أعلام نوّار": وإذا ما جرَحني شعاعٌ / فسأموتُ فوقَ الطّحالب".

جوع[١]

كنتُ أفكّر بسعادةِ الدّوَيباتِ[٢]؛ كانتِ السُّرفاتُ هي الحشود، تَتابُعُ أجسادٍ بيضاءَ صغيرةٍ في اليمابيسِ: [كان العنكبوتُ الرّومنطيقيّ يجعلُ الظلَّ] الرّومنطيقيَّ مغزوّاً بالفجر اللّبنيِّ المسحةِ؛ البقُّ، كمثْلِ شخصٍ أسمَرَ، كانَ ينتظرُ أن نهيم. سعيدةٌ هي الخُلدُ، رقادُ البكورةِ بكاملِها!

كنتُ أبتعدُ [عن الاحتكاك]. بتوليّةٌ مدهشةٌ، [أحاول] كتابتها في ضربٍ من أغنية عاطفيّة.

أغنية البُرج الأعلى

حسبتُ أنّني عثرتُ على العقلِ وعلى السّعادة. كنتُ أُبعِدُ السّماءَ، اللاّزوردَ، الذي هوَ من ظلام، وأعيشُ، شرارةً ذهبيّةً من نورٍ **طبيعيّ**. كان ذلكَ جادّاً تماماً. كنتُ أُعبّرُ [بأكبر] بلاهةٍ ممكنة.

الأبديّـة

[وزيادةً في] من فرحٍ، صرتُ أوبرا شائقة.

العصر الذهبيّ[٣]

كانت [في تلك الفترة] تلك حياتي الخالدة، غير المكتوبة، غير المغنّاةِ، - شيء كمثْل **العناية الإلهيّة**، [نواميس العالَم]، الجوهر الذي يُؤمَنُ به والذي لا يُغنّى.

---

(١) هنا يكتفي رامبو بكتابة عنوان إحدى قصائده الموزونة ("أعياد الجوع") مختزَلاً. وسيقوم باستعادة القصيدة في النّص النّهائيّ، ويفعل الشّيء نفسه مع قصائد أخرى.

(٢) نلاحظ هنا وفرة من الأمثلة المأخوذة عن عالم الحيوان. وفي الصّيغة النّهائيّة، يضع رامبو هذا المقطع، مع تعديلات، قبل المقطع الذي يسبق استعادته لـ "أغنية البُرج الأعلى".

(٣) سوف تختفي القصيدة الموزونة الحاملة هذا العنوان من النصّ النهائيّ، ربّما بسبب من طولها. ولكنّ رامبو، بوضعه عنوانها هنا تماماً بعد التّعبير "أوبرا شائقة" إنّما يمنحنا، حسبَ ستينمتز، مفتاحاً ثميناً لقراءة هذه القصيدة (أنظرْها في موضعها). فهي ينبغي أن تُغنّى، كما أنّها تدفع إلى التّحاور مختلف أصوات رامبو الدّاخليّة.

بعدَ تلكَ اللّحظاتِ النّبيلةِ، [جاء] الغباء الكامل. رأيتُ في جميع الكائناتِ حتميّةً[١] للسّعادةِ: لم يكن الفعلُ [الحياة السّيئة] إلاّ شاكلةً لإفسادِ نهَم حياةٍ: [أنا كنتُ فقط أتركُ، عارفاً إيّاها،] صدفةً مشؤومةً وحلوةً، استنزافاً، ضلالاً. كانت الأخلاق هي رخاوة الدّماغ. كانت الكائناتُ والأشياءُ جميعاً تبدو لي.........[٢] حيَوات أخرى حولها. هذا السيّد......... ملاك. هذه الأسرة ليست......... مع رجالٍ عديدين............. لحظة من حيَواتهم الأخرى......... لا مبادئ. لا واحدة من السّفسطات التي......... الجنون الذي يُحجَر عليه.

سأقدر أن أعيدَ قولَها كلّها [وأخرياتٍ] وأخرياتٍ أيضاً. أنا أعرفُ النّسق[٣]. لم أعدْ لأشعرَ بأيّ شيء، [كانت الهلوَسات تدوّم كانت أكثر ممّا ينبغي]. لكنِ الآنَ، [لا أريد] لن أحاولَ أن أدفعَ للإصغاء إليّ.

شهرٌ من هذا التّمرين: [خِلتُ] كانتْ عافيتي [انهارتْ] مهدَّدة. كان لديّ أشياء أخرى لأقومَ بها سوى العيش. كانت الهلوَساتُ أقوى، والرّعبُ كانَ [أكثرَ] يأتي! كنتُ أنامُ أيّاماً عديدةً، وإذا ما استيقظت، أواصلَ في كلّ مكانِ الأحلامَ الأكثرَ اكتئاباً [ضياعاً].

ذاكرة[٤]

وجدتُني ناضجاً لـ [الموتِ] الوفاة وكانَ ضعفي يجرّني حتّى تخومِ العالَم والحياةِ، [حيثُ الدوّامةُ] في سيميريا المظلمة، بلادِ الأوهام؛ بينَ موتى،

---

(١) يختفي مفهوم القدَريّة هذا من النصّ النهائيّ.

(٢) هنا أيضاً ثغرات ناجمة عن تمزّق ورقة.

(٣) يشير ستينمتز إلى أنّ ڤرلين كان في الفترة نفسها يتكلّم في رسائله على "نسقه"، ولكنّه كان نسقاً شعريّاً ولا يشمل الحياة بكاملها كما لدى رامبو.

(٤) سوف يستغني رامبو في النصّ النهائيّ عن استعادة القصيدة الحاملة هذا العنوان أيضاً، تجدها ضمن قصائده الموزونة. ومهمّ أنْ نعرف أنّ الشّاعر، في السّطر الذي يمهّد لها هنا، يقدّمها باعتبارها واحداً من "أكثر الأحلام اكتئاباً".

حيثُ ..... كبيرٌ، سلكَ طريقاً محفوفةً بالمخاطِر، تاركاً الرّوحَ كلّها تقريباً في [سفينةٍ][1] ملأى بالرّعب.

تخوم العالَم[2]

سافرتُ قليلاً. رحتُ إلى الشّمال[3]: [كنتُ أذكّر بـ] أوصدتُ دماغي. أردتُ أن أعرفَ هناكَ جميعَ روائحي الإقطاعيّة، الرّاعياتِ، الينابيعَ الوحشيّة. كنتُ أحبّ البحرَ، رجلاً عديمَ...، عَزْلُ [المبادئ]، الخاتَم السّحريّ[4] في الماء الوضّاءِ [المُضاء] كما لو كان يجبُ أن يغسلني من [هذه التخبّطات] نجاسةٍ، كنتُ أُبصرُ الصّليبَ المُعزّي. كانَ قد رجَمني قوسُ قزحَ وضروبٌ من السِّحرِ الدّينيّ، ومن أجل السّعادةِ، [ندَمي] قَدري، دودتي النّاخرة، والتي [أنا] معَ أنّ [العالَم بَدا لي بالغَ الجدّةِ، أنا الذي كنتُ] قد اقتنصتُ جميعَ الانطباعاتِ الممكنةِ: جاعلاً حياتي أوسعَ من أن أتمكّن من أن أُحبَّ [حقّاً] القوّةَ والجَمال.

في أكبرِ المدنِ، في الفجرِ، عندما تتعالى صلوات الصّباح، و«المسيح آتٍ»، [عندما من أجل الأقوياء يأتي المسيحُ]، كان نابها[5]، الذي يُلطّفُ الموتَ، يُنبئني مع صياحِ الدّيك.

سعا[دة][6]

كنتُ من الضّعفِ بحيثُ حسبتُني غيرَ قابلٍ للاحتمال بعدُ في المجتمعِ إلاّ

(١) هذه المفردة تبيّن حسب ستينمتز أنّ رامبو كان يفكّر بتطواف عوليس (أوليسيس) ونزوله إلى الجحيم.

(٢) لا قصيدة معروفة لرامبو بهذا العنوان. والتّعبير يحيل إلى "سيميريا" (أنظر الحاشية التّالية).

(٣) أي في اتّجاه سيميريا، بلد الأطياف والأوهام.

(٤) سوف يكتب في "ليل الجحيم": "أتريدونَ أن أغوصَ لأسترجع الخاتم؟".

(٥) الضّمير يحيل إلى السّعادة، موضوع النصّ.

(٦) إحالة إلى قصيدة "يا فصولُ، يا قِلاع". وقد كتب العنوان مختصراً: Bonr بدلَ Bonheur ممّا يفصح عن سرعة في الكتابة.

بقوّة يا لـ [بؤس الشّفقة]. أيّ دَيرٍ يمكن أن يستقبلَ هذا القرَف الجميل؟ تسا[مُح].

[...] هذا كلّه انقضى شيئاً فشيئاً.

الآنَ أمقتُ الوثباتِ الصّوفيّةَ وغراباتِ الأسلوب[1].

الآنَ أقدرُ أن أقولَ إنّ الفنّ حماقة[2].

[الـ] شعراؤنا الكبارُ [...] فنٌّ سهلٌ أيضاً: الفنّ حماقة.

التّحيّةُ للطّيبـ [ـة].[3]

---

(١) الأرجح أنّه يلمّح إلى قصائد ١٨٧٢ التي ينتقدها في "خيمياء الكلمة".

(٢) سوف يحذف رامبو في النّصّ النّهائيّ هذه العبارة الجازمة، وهي تشير إلى إدانته لعمله الشّعريّ (ما يسمّيه هو "فشله"، والذي يمثّل في الحقيقة نجاحاً باهراً)، واتّجاهه، كما يعبّر ستينمتز، إلى معانقة الواقع الفعليّ الذي سيضيع هو فيه.

(٣) سوفَ يُبدل رامبو في النصّ النهائيّ "الطّيبة" بـ "الجَمال"، وهذا أكثر ملاءمة لنموّ تفكيره في هذا العمَل.

فصل في الجحيم(*)

(*) أنظرْ بصدد هذا العمل مقدّمة المترجم. والتّرتيب الطّباعيّ للأجزاء والفقرات يتبع هنا ترتيب النصّ الأصليّ كما صمّمه رامبو بنفسه في طبعة عمله التي لم يعمل على توزيعها بعد اكتمالها، وقد أخذتْ بها نشرة آرليا ونشرات فرنسيّة أخرى.

*   *   *

«بالأمسِ[١]، إنْ لم تخنّي ذاكرتي، كانت حياتيَ وليمةً تتفتّح فيها جميعُ القلوب، وتنسكبُ فيها جميعُ الخمور[٢].

ذاتَ مساءٍ، أجلستُ **الجمالَ** على ركبتيَّ.- فَألفَيته مرّاً[٣]. - وشَتمتُه.

تسلّحتُ ضدَّ العدالة[٤].

وهربتُ. أيّتها السّواحرُ[٥]، أيّها الشّقاءُ ويا أيّها الحقدُ، إليكمْ عُهِدَ بكنزي!

أفلحتُ في أن أُزيلَ عن فكري كلَّ رجاءٍ[٦] إنسانيّ. وفي اتّجاهِ كلّ فرحٍ، قمتُ، كي أخنقَه، بالوثبةِ الصّامتةِ للحيَوانِ المفترس.

ناديتُ الجلّادينَ لأعضَّ، فيما أهلكُ، أخامصَ بنادقهم. ناديتُ الآفاتِ

---

(١) يبدأ النصّ بمعقّفات لن تنغلق في أيّ موضع. لم يراجع رامبو على الأرجح بما فيه الكفاية التّجارب المطبعيّة لعمله أو لأنه أراد أن يبقي على الكلام مفتوحاً.

(٢) استحضار لطفولة هانئة وربّما، في الأوان ذاته، حسبَ برونيل، استعادة لمثَل "الوليمة" في "إنجيل متّى" (٢٢، ٢-١٣) وفي "إنجيل لوقا" (١٤، ١٦-٢٤).

(٣) يُشير الطّعم المرّ الذي ينْسبه للجَمال إلى فسادٍ أو تلوّثٍ أصليّ ملازم له.

(٤) العدالة لدى رامبو مرادفٌ للنّظام الاجتماعيّ السّائد والأعراف المهيمنة. هي عدالة القانون أو عدالة المَحاكِم كما يسنّها المجتمع، فهي في نظره ناقصة أبداً. والعدالة هي أُولى الفضائل اللّاهوتيّة.

(٥) يرى أنطوان آدم أن رامبو يقصد سَواحر المؤرّخ ميشليه Michelet في كتابه "السّاحرة *La Sorcière*"، الذي كان يرى فيهنّ قوّة ثائرة على أعراف المجتمع القديم، فيتعرّضن للمطاردة بباعث من ذلك. وقد يشير رامبو من خلالهنّ إلى ولعه بالأسرار ورغبته اللّاهبة في إماطة اللّثام عن كلّ شيء. على حين يرى فيهنّ برونيل وستينمتز رمزاً للشّقاء والحقد، المذكورَين بعد هذه المفردة على الفور في ما يشبه "البدَل" (بالمعنى النحويّ للكلمة)، وفي هذه الحالة ينبغي أن نقول "السّاحرتين".

(٦) الفضيلة اللّاهوتيّة الثّانية، يضرفها بعدما قرّر أن يتسلّح ضدّ العدالة (برونيل).

لأختنقَ بالرّمل والدّم. كانَ الشّقاءُ إلهي. تمدّدتُ في الوحل. تَنشّفتُ في هواء الجريمة. ولعبتُ للجنونِ ألاعيب[1].

ثمّ جاءَني الرّبيعُ[2] بِضِحكةِ الأبله المُنفّرة .

ولكنْ لمّا كنتُ ألفيتُني مؤخّراً على أُهبةِ إطلاقِ النّشاز الأخير[3]، فأنا فكّرتُ في البحث عن مفتاحِ الوليمةِ القديمةِ التي قد أسترجعُ فيها شهيّتي.

الرّأفةُ هيَ ذلكَ المفتاحُ. - هذا الإلهامُ يُثبتُ أنّني حلمتُ[4]!

«سَتظلّ ضَبُعاً، إلخ».، كانَ يهتفُ الشّيطانُ الذي توّجَني بخشخاشاتٍ بالغة اللّطافة[5]. «حُزِ الموتَ بكلّ ما لديكَ من شهيّةٍ، بأنانيّتكَ وجميعِ الكبائر».

---

(١) يلعب للجنون ألاعيب، بمعنى أنه يحفّزه ويستفزّه، محتفظاً في الأوان نفسه بإزائه بمسافة نقديّة وتحرُّر ساخر، ولعلّ هذا هو ما يدعوه بالتّشويش الكامل والمنظّم للحواسّ.

(٢) يرى فيه برونيل ربيع ١٨٧٢ حيث كاد الجنون الإراديّ يقود رامبو إلى الجنون الفعليّ، أو ربيع ١٨٧٣ حيث يبدو أنّه مرضَ في لندن لفترة.

(٣) إستخدمَ المفردة " couac "، وهي تعني بالعاميّة الفرنسيّة "نشازاً". يُرجّح بعض الشرّاح، ومنهم برونيل، أنّه يُشير إلى حادثة بروكسيل التي أطلق فيها ڤرلين على رامبو رصاصة من مسدّسه أصابته بجرحٍ في رسغه في العاشر من تمّوز/ يوليو ١٨٧٣، وهذا ممّا يحرف العبارة في اتّجاه دلالة "الحشرجة الأخيرة" باعتبار أنّه واجه الموت. ينبغي في اعتقادنا التمسّك بقراءة شعريّة، هذه التي سنرى فيها رامبو وهو يصرّح، في هذا العمل نفسه، أنّه، بفعل "حماقاته"، باتَ على أهبة الموت. فهو قد يقصد بالنّشار الأخير، على ما يرى رانْسيَر (في دراسة ذكرناها في مقدّمة المترجم)، قصائده الموزونة والمقفّاة الأخيرة (أشعار ١٨٧٢ وربّما قسم من ١٨٧٣)، ويكون في هذه الحالة قد قرّر هجران الشّعر وشرعَ بكتابة "فصل في الجحيم" باعتباره وصيّته الشّعريّة التي يذهب فيها إلى ما وراء الشّعر.

(٤) الرّأفة أو روح الإحسان هي الفضيلة اللاّهوتيّة الثّالثة، يضرفها بدورها في هذه العبارة "المعدولة"، أي المصحّحة على الفور: يؤكّد إنّه يجد مفتاح الوليمة القديمة في الرّأفة، ثمّ ينتقد نفسه ويقول إنّ هذا الإلهام وحده (أي طبيعة النصّ الذي هو بصدد كتابته) يثبت أنّه كان يحلم، فالرّأفة لا يمكن في نظره الآن أن تشكّل هذا المفتاح.

(٥) أزهار الخشخاش هذه ترمز في نظر أغلب الشرّاح للأفيون الذي تناوله رامبو لفترة. برونيل يرى فيها غوايات الشّيطان (الرّأفة والرّجاء، وسواها ممّا يشكّل في نظر رامبو الآن بعض غواياته).

-II-

آه[1]! تناولتُ جرعةً مفرطةَ القوّة[2]: - لكنّي أتضرّعُ إليك، أيّها الشّيطان يا عزيزي، اجعَلْ حدَقةَ عيني أقلَّ اهتياجاً! وفي انتظارِ بضع دناءاتٍ صغيرةٍ متأخّرةٍ[3]، هاكُمْ، يا من تحبّونَ في الكاتبِ غيابَ مَلَكاتِ الوَصف أو الإرشاد[4]، بضعَ صفحاتٍ شنيعةٍ من دفتري، أنا الرّجيم[5].

(١) في قصائده العروضيّة كما في قصائد النثر، يُكثر رامبو من استخدام الأصوات التعبيريّة، وخصوصاً: ah التي تعبّر تارةً عن المفاجأة أو السّخرية وطوراً عن الألم أو، بالعكس، عن السّرور، و oh التي تفيد التعجّب المشوب بالحنين إلى الشّيء المستحضَر وكذلك التّنبيه والمنادة وأحياناً الامتعاض (اندهاش سلبيّ)، والتي تُستخدَم في المناداة مناداة تعظيم واستحسان وكذلك في التّعبير عن الاندهاش المفتون. هي إذَنْ وظائف متعدّدة ومتقاربة يساعد السّياق في تشخيصها كلّ مرّة. وهي تستمدّ دلالتها من أهميّة البُعد الصّوتيّ في فنّ رامبو الشّعريّ، وقد لاحظ پاتريس لورو Patrice Loraux، في دراسة له منشورة في كتاب "ألفيّة رامبو" الذي سبق ذكره في مقدّمة المترجم، غياب الصّوت الأخير (oh) في "فصل في الجحيم"، وبالمقابل تفشّيه الواضح في "إشراقات". وقد حافظنا في ترجمتنا على بعض هذه الأصوات في المواضع التي يبدو لنا أثرها فيها واضحاً، وعوّضنا عنها في مواضع أخرى بتعابير عربيّة تفيد معناها، من أمثال "عجَباً" و"أسفاً" أو "وا أسفاه" و "يا لـ..."، إلخ.

(٢) هذه الجرعة هي في نظر برونيل المذاق السّابق للموت الذي جرّعه إيّاه مروره بالجحيم، الذي يتهيّأ لوصفه.

(٣) رأى فيها البعض كتاباته القادمة يدعوها هكذا عن سخرية، وبرونيل يرى فيها النّدامات التي يخشى رامبو الوقوع فيها من جديد.

(٤) يخاطب قرّاءً يؤمنون مثله بأنّ أدباً رجيماً كهذا الذي يتهيّأ لكتابته ينبغي أن يخلو من المواصفات المذكورة. وفي العبارة أيضاً موقف نقديّ من شعر فترته ومن تلقّي معاصريه للشّعر.

(٥) تقرأ في مادّة "رجم" في "لسان العرب" لابن منظور: "الرَّجْمُ: القتل، وقد ورد في القرآن الرَّجْمُ القتل (...)، وإنما قيل للقتل رَجْمٌ لأنهم كانوا إذا قتلوا رجلاً رَمَوهُ بالحجارة حتى يقتلوه، ثم قيلَ لكلّ قتلٍ رَجْمٌ (...) رَجَمَهُ يَرْجُمُهُ رَجماً، فهو مَرْجُوم ورَجِيمٌ. والرَّجْمُ: اللّعن، ومنه الشّيطان الرَّجِيمُ أي المَرجومُ بالكَواكب، صُرِفَ إلى فَعِيلٍ من مَفْعُولٍ، وقيلَ: رَجِيم ملعون مَرْجوم باللعنة مُبْعَدٌ مطرود، وهو قول أهل التفسير (...) والرَّجْمُ: الهِجْرانُ، والرَّجْمُ الطَّرْدُ، والرَّجْمُ الظنّ، والرّجم السَّب والشّتم". من بين جميع هذه المعاني، تُفهَم مفردة "الرّجيم" في نصّ رامبو بمعنى مَن حلّتْ عليه اللّعنة، وبالذّات لعنة الجحيم، فهو محكوم عليه بالهلاك الأبديّ.

دم فاسد[1]

ورثتُ من أسلافي الغاليّينَ[2] العينَ الزّرقاءَ البيضاءَ والمُخَّ الضّيّقَ والرّعونةَ في القتال. أرى ملْبسي بِمثْلِ بربريّةِ ملبسهم. سوى أنّني لا أدهنُ شَعري.

كانَ الغاليّون سالخي جلودِ الحيَواناتِ ومُحرقي العشبِ الأكثرَ غباءً في حقبتهم.

لديَّ منهم: الوثنيّةُ وحبُّ الخطيئة؛ - جميعُ الرّذائلِ، الغضَبُ، والفجورُ؛ - رائعٌ هو الفجورُ؛ - وخصوصاً الكسَلُ والكذِب.

جميعُ المِهَنِ تُفزعني. السّادةُ والعمّالُ جميعاً فلّاحون بلا نبالة. اليدُ

---

(١) المقصود بـ "دم فاسد mauvais sang" هو بالطّبع عِرْق سيّئ، بالمعنى الذي نوضّحه في الحاشية التّالية. ولكنّنا ارتأينا الحفاظ على الدّلالة الحرْفيّة لأنّ المتكلّم يشعر بالفعل بأنّ دماً فاسداً يجري في عروقه. ثمّ إنّ رامبو يستخدم المفردة "عِرْق race" عندما يريد ذلك، كما في إشارته، في القطعة الحاليّة نفسها، إلى تحذّره من "عِرْق متدنٍّ".

(٢) "الغاليّون Les Gaulois" هم سكّان فرنسا (بلاد الغال) حتّى غزوات الفرانكيّين (بين ٤٣٠ و٤٥٠ م.)، الذين منحوا البلاد اسمها الحاليّ وأدخلوها إلى المسيحيّة بعدما اعتنقوها في عهد كلوفيس الأوّل Clovis 1er إثْرَ زواجه، في ٤٩٢ م.، من الأميرة الكاثوليكيّة البورغنديّة كلوتيلد Clotilde. وعليه، فرامبو يتماهى مع فرنسا الوثنيّة وثقافتها السّلتيّة، هذه التي لم تتنصّر بعد، ولم تعرف مفهوم "الخطيئة الأصليّة". وعلى النّحو ذاته يتماهى بعد قليل مع الزّنج والهمجيّين. وهذا هو ما يدعوه في العنوان "الدّم الفاسد" وما يدعوه بعد قليلٍ "العرق المتدنيّ". هما دم فاسد وعِرْق متدنٍّ في نظر معاصريه من الغربيّين لا في نظره هو نفسه. بل هو يضطلع بهذا الانتماء وكأنّه يقول: "أنا من ذلك الدّم الذي تعدّونه فاسداً ومن ذلك العِرْق الذي تعتبرونه متدنيّاً". لكنْ ينبغي الانتباه إلى "قلق" تصريحات رامبو وتأرجحها الدّائم بين الإيجاب والسّلب. فهو تارةً يمجّد هذا العِرْق لبراءته وطوراً يُعنّفه على ضعفه. وعليه فينبغي الإقلاع عن فهم خاطئ يرى في "العِرْق المتدنّي" الغرب الحاليّ الذي يكون رامبو في هذه الحالة بصدد إنكاره ببساطة. رامبو يعنّف الغرب بشاكلة أقوى، إذ يجهر بانتمائه إلى عناصر قديمة حقّق الغرب قوّته الحاليّة بثمن إبادتها أو تهميشها.

الحاملةُ اليَراعَ تَتساوى واليدَ الحاملةَ المحراث. - يا لهُ قرناً بأيدٍ! - أنا لن تكونَ لي يَدي أبداً. ثمَّ إنَّ التدجُّنَ يقود بعيداً[١]. ونزاهةُ التّسوّل تؤسفِني. المُجرمونَ مُقرفونَ شأنهم شأنَ المخصيّين: أنا سالِمٌ لم أُمَسَّ، وسواءٌ هوَ الأمرُ عندي.

لكنْ مَن جعلَ لساني بمثْلِ هذه المُراوَغة حتّى لقد قادَ كسَلي وصانَه حتّى هذه اللحظة؟ دونَ أن أستخدمَ لأعيشَ حتّى جسدي، وبأكثَرَ بطالةً من ضفدَع[٢]، عشتُ في كلِّ مكان. ما من أسرةٍ من أوربّا إلاّ وأعرفها. - أقصدُ أسَراً كَمثْلِ أسْرتي، ورثتْ من إعلان حقوق الإنسان كلَّ شيء. - ما من ابنِ أسرةٍ إلاّ وعرفتُه.

* * *

لو كانَ لي أسلافٌ في مكانٍ ما من تاريخِ فرنسا!

ولكنْ لا شيء!

بديهيٌّ في نظري أنّني دائماً كنتُ من عرْقٍ مُتَدَنٍّ[٣]. لا أقدر أن أفهمَ

---

(١) للمفردة التي يستخدمها: domesticité، معانٍ عديدة، فهي تفيد الخضوع والتدجّن والتبعيّة، وكذلك وضعيّة الخادم والقائم بالأعمال المنزليّة. فرامبو يرفض التدجّن بجميع معانيه، بما فيه أن يكون في خدمة أحد.

(٢) كتبَ: crapaud، وهو من الضّفادع أقبحها، ويتميّز عن بقيّة الضّفادع الملساء الجِلد ببشرة قبيحة ملأى بالثآليل، ويُسمّى في العربيّة "العلجوم". ولقد ترجمنا إلى "ضفدع" لا فحسبُ لأنّ المفردة مألوفة أكثر، بل كذلك لأنّ رامبو يقصد كسل هذا الحيوان النقّاق على ضفاف الأنهار والبِرَك بعامّة أكثر ممّا يستهدف قبح الفصيلة المذكورة من الضّفادع.

(٣) "العرْق المتدنّي" هو، كما أسلفنا في القول، فرنسا القديمة، الغاليّة، التي ينادي هو بالانتماء إليها وإلى ديانتها الطبيعيّة والوثنيّة. ويذهب جان-لوك ستينمتز أبعد في التّفسير ويرى أنّ رامبو ربّما كان عارفاً بدراسات تاريخيّة معاصرة له أو سابقة، دراسات العمدة دو بولانفيليه Le Comte de Boulainvilliers مثلاً أو أوغسطين تييري Augustin Thierry. يرينا الأوّل كيف أنّ طبقة النبلاء نشأت من الفرانكيّين الظّافرين، وطبقة العامّة من الغاليّين المقموعين. ويعْرض الثّاني كيف مارس الفرانكيّون على الغاليّين استعباداً حقيقيّاً. رامبو يعدّ نفسه من العامّة ومن المستعبَدين، وعلى هذا النّحو يعلن لاحقاً عن رفضه للحياة الفرنسيّة. (من أجل تحليل إضافيّ، أنظرْ مقدّمة المترجم).

التمرّد. وما انتفضَ عِرْقي إلاّ من أجل النّهب: كما تفعل الذّئابُ بالحيَوان الذي لم تفلخ هيَ في قتلِه[1].

أتذكّر تاريخَ فرنسا، الابنةِ البكْر للكنيسة[2]. كنتُ سأحجُ إلى الأرضِ المقدّسةِ فلاّحاً[3]؛ فأنا لديَّ في الرّأس طرُقٌ من سُهولِ «السّواب»[4]، ومناظرُ من بيزنطةَ ومتاريسُ من أورشليمَ؛ وبينَ آلافِ المَشاهد الدّنيويّة الشّائقة تستيقظُ فيَّ عبادةُ مريمَ والأسفُ على المصلوب[5]. - مُلتَهَماً بالجُذام أجلسُ، مُقتعِداً الأوعيةَ المُكسّرةَ والقُرّاصَ، أسفلَ جدارٍ أكلتْه الشّمس. - فيما بعدُ، كنتُ سأُخيِّمُ في اللّيلِ الألمانيّ، في العَراءِ، بينَ المُرتزَقة.

آه، هذا أيضاً: إنّني أرقصُ السّبتَ في فرْجةٍ من الغابِ حمراءَ، صحبةَ عجائزَ وصِغار[6].

لا أتذكّرُ أبعدَ من هذه الأرض ومن المسيحيّة. دائماً سأراني ثانيةً في هذا

---

(١) عبارة مقتضبة نرجّح أنّه يعمل فيها على محاسبة الغاليّين القدماء، الذين يجهر هو بانتمائه إليهم، على ضعفهم ورعونتهم، كما فعلَ في بداية النّص.

(٢) كان البابوات يدعون فرنسا "الابنة البكْر للكنيسة" لمساهمتها الرّائدة في الحملات الصّليبيّة. يتخيّل رامبو في هذا المقطع الممارسات التي كان سَيُجرّ إلى القيام بها لو كان معاصراً لتحوّل الغاليّين إلى فرانكيّين. ولكي يمنح تخيُّل الماضي هذا وزن حقيقة قائمة أو مَعيش فعليّ، يرواح بين الماضي الافتراضيّ (الصّياغة على غرار "كنتُ سأفعلُ كذا وكذا")، ومُضارع السّرد.

(٣) الفلاّحون في "فصل في الجحيم" صفة قدحيّة دوماً. والمفردة التي يستخدمها هنا: manant، تعني "فلاّحاً خاضعاً إلى إقطاعيّ"، و"قرويّاً فظّاً".

(٤) تشير هذه السّهول إلى الإمبراطوريّة الرّومانيّة-الجرمانيّة. رامبو يستهدف هنا تضافر الكنيسة والتّاريخ الغازي للغرب.

(٥) يستحضر عبادة مريم وصلْب المسيح باعتبارها تخيّلات دنيويّة يتعامل معها مجرّداً إيّاها من صفتها المتعالية أو الدّينيّة، أو باعتبارها "محشورة" بين ممارسات دنيويّة كان يقوم بها جنود الحملات الصّليبيّة من نهب واتّجار وما إليهما. ويشير برونيل إلى أنّ الصّفة المستخدَمة: profanes كانت قديماً تعني لا دنيويّة فحسب بل هرطوقيّة.

(٦) يواصل تصوير نفسه غارقاً في تطيّرات الأسلاف وممارساتهم التّخريفيّة، ورقصة السّبت هي رقصة السّحَرة.

الماضي. ولكنْ وحيداً دوماً؛ بلا أسرةٍ؛ بل بأيّ لسانٍ كنتُ أتكلّم؟ أبداً لا أراني في مجالس المسيحِ، ولا في مجالس السّادةِ مُمثّلي المسيح[1].

ما كنتُ في القرن الفائتِ؟: إنّني لا أُعاودُ العثورَ عليَّ إلاّ اليوم. لم يعدْ من أفّاقينَ، ولا من حروبٍ عشوائيّة[2]. العِرْقُ المتدنّي غطّى على كلّ شيء[3] - على الشّعبِ، مثلما يُقالُ، وعلى العقلِ؛ على الأمّة والعِلْم.

أوه! العِلْمُ! لقد استُوليَ على كلُّ شيء. للجسدِ والرّوح: [بدلَ] قُربانِ المرضى وعقاقيرِ النّسوةِ والأغنياتِ الشّعبيّةِ المُرمّقةِ، [هاهُما] الفلسفةُ والطّبُّ. [وَبدلَ] تسلياتِ الأُمراءِ والألعابِ التي كانوا يُحرّمونَ!، [هيَ ذي] الجغرافيةُ والكوسموغرافيةُ والميكانيكا والكيمياء! ...[4]

العِلْمُ، النّبالةُ الجديدة![5] التقدُّم. العالَم يَسير! ما لَهُ لا يدور؟[6]

إنّها رؤية الأعداد[7]. نحنُ سائرونَ إلى الرّوح![8] أكيدٌ ذلكَ، نبوءةٌ ما

---

(١) هم، حسبَ برونيل، الإكليروس (سلك الكهنوت) والنّبلاء. الثّلث الثالث الذي ينتمي إليه رامبو (طبقة العامّة) مستبعَد دوماً، أو مهمَّش.

(٢) حلّت محلّها الحروب الحديثة، المنظّمة والواسعة النّطاق، وبالتّالي الأكثر خطراً.

(٣) يرى برونيل هنا إشارة إلى ما حدث بعد ثورة ١٧٨٩، حيث نالت "العامّة" المقموعة قديماً بعض مكانة في المَشهد السّياسيّ. ولكنّ هذا لا يعني، في نظر رامبو، أنّها لقيت سعادتها أو انعتاقها، فهي تشكّل على الأغلب رقّ المجتمع الحديث وطعام المدافع في الحروب.

(٤) الفقرة مكتوبة بفرنسيّة شديدة الإضمار، إلاّ أنّ التّوازيات النّحويّة في العبارة، وهي عنصر شديد الأهميّة في كتابة رامبو، تساعد على استيضاحها. وكما ذكرَ أنطوان آدم، فمعَ مجيء العِلم، صار للجسد والرّوح أدوية أخرى: بدلَ القربان الذي يقدّمه الرّاهب للمرضى (مُناوَلة المريض)، وبدلَ وصفات العجائز والأغاني الشعبيّة وتَراويح الأمراء الممنوعة على مَن ليسوا من طبقتهم، نجد اليومَ الطبّ والفلسفة وبقيّة العلوم، المُشاعة، مبدئيّاً، للجميع. الكوسموغرافية هي عِلم وصف الكون.

(٥) يحسب الإنسان الحديث أنّه خرج من عهود النّبالة الإقطاعيّة، إلاّ أنّ العِلم يهبه الفرصة لإقامة نبالة جديدة ويمدّه بمستلزمات مجتمع تراتبيّ جديد.

(٦) إستخدام ساخر لمقولة غاليله الشّهيرة: "الأرض تدور".

(٧) قد يلمّح، حسبَ ستينمتز، إلى الرّياضيّات، كما فعل لوتريامون في الفترة نفسها، باعتبارها مصدر اليقين الأساسيّ لمعاصريه، أو لسيادة العدد والجمهور والحشد، أو لـ "سفْر العدَد" في "العهد القديم" بدلالة ذِكر "الرّوح" في السّطر نفسه.

(٨) ذاهبون إلى حالة روحانيّة ستصير مشاعاً للجميع، أي ما يدعوه بونفوا "الرّوح الغفْل".

أقول. إنّي أَفهمُ، ولأنّي لا أقدرُ على الإفصاحِ دونَ كلماتٍ وثنيّةٍ، فَسأُؤثِرُ السّكوت[١].

* * *

الدمُ الوثنيُّ يعود! الرّوحُ قريبٌ، لِمَ لا يساعدني يسوعُ بأنْ يهبَ روحيَ النّبالةَ والحريّة. وا أسفاه! لقد فاتَ الإنجيل! الإنجيل! الإنجيل[٢].

أنتظرُ اللّهَ بنَهَم. أنا من عِرْقٍ متَدَنٍّ إلى الأبد.

ها أنذا على الشّاطئ الأرموريكيّ[٣]. فَلتَتضوّأِ المدنُ في المساء. نهاري أنهيتُه[٤]؛ سأغادرُ أوربّا. سيَلهبُ هواءُ البحرِ رئتيَّ؛ وتَدبغُ المناخاتُ المجهولةُ بَشَرتي. السّباحةُ، مَضغُ الأعشابِ، الصّيدُ، التّدخينُ خصوصاً؛ اكتراعُ مشروباتٍ قويّةٍ كمثْلِ معادنَ فائرةٍ، - كما كانَ يفعلُ حولَ النّيران أولئكَ الأسلافُ الأعزّاء.

بأعضاءٍ فولاذيّةٍ وبَشرةٍ داكنةٍ وعينٍ غضبى سأعود: من قناعي سيَعدّونني من عِرْقٍ قويّ. سأحوز ذهباً: سأكون عاطلاً وفظّاً. النّسوةُ يعنينَ بأولئك

---

(١) يقرأ برونيل هذا الإيثار للسّكوت بمعنى أنّ اللّغة (التّواصليّة) لا تتقدّم، وهذه المعاينة كافية لتفنيد آيديولوجيا التقدّم والعلْمويّة.

(٢) يقصد، على ما يرى بونفوا وبرونيل، أنّه لم يعدْ من إجابة منتظَرة من هذه النّاحية، ناحية الأناجيل. كما يمكن أن تُقرأ العبارة على شكل: "لقد مرّ الإنجيل"، أي مرّ من هنا وتركَ أثره المستديم.

(٣) أرموريكا هو الاسم الذي كانت منطقة البروتاني La Bretagne في فرنسا تحمله قديماً. ينتقل المتكلّم هنا، كما يشير إليه ستينمتز، من الشّرق، موطن الأناجيل، إلى هذه المنطقة في ماضيها الغاليّ الوثنيّ. وفي اختياره الشّاطئ الأرموريكيّ، ربّما كان يلمّح أيضاً إلى الكاتب الفرنسيّ شاتوبريان Chateaubriand والمؤرّخ الفرنسيّ ميشليه Michelet باعتبارهما كتَبا عن المكان.

(٤) العبارة مقتضَبة ولها، في الأذن الفرنسيّة خصوصاً، نبرة توديع، ويشوبها شجن خفيّ. كأنّ رامبو يقول: "نهارُ عملي أنهيتُه"، أو "واجبي أتمَمتُه"، أو "ألقيتُ عبئي عنّي"، أو "لم يعدْ لديَّ هنا ما أعملُه".

المقعدينَ الشّرسينَ العائدينَ من البلدانِ الحارّة[١]. سأتدخّل في شؤون السّياسة. سَأنالُ خلاصي.

الآنَ أنا رجيمٌ، والوطنُ يُفزعُني. الأفضلُ رقْدةٌ على الرّمالِ وأنا في ذروةِ السُكْر.

* * *

لن نُغادر[٢]. - لِنَسْتَعِدِ الطُّرُقَ التي هيَ هنا، رازحاً تحتَ رذيلتي[٣]، هذه الرّذيلة التي مَدّتْ، منذُ سنّ الرّشدِ، جذورَ عذابِها إلى جانبي، - والتي [غالباً ما] ترقى إلى السّماءِ وتلطمُني، تصْرعُني وتُجرجرُني.

أكبرُ براءةٍ وأكبرُ خفَرٍ[٤]. قلتُ هذا. ألاّ أجلبَ للعالم خياناتي وقرَفي.

هيّا! إلى السّير، والعبء، إلى الصّحراء[٥] والسّأمِ والغضب.

لـمَنْ يا تُرى أؤجّرُني؟ أيَّ حيوانٍ ينبغي أنْ نعبدَ؟ أيّةَ صورةٍ مقدّسةٍ نُهاجِم؟ أيّة قلوبٍ أُحطّم؟ بأيّة أكذوبةٍ أنطُق؟ في أيّ دمٍ أَخوض؟

الأحرى أن نحترسَ من العدالة[٦]. - الحياةُ القاسيةُ، التبلّدُ البسيط، - أن

---

(١) لاحظَ أغلب الشرّاح أنّ رامبو، بكلامه على الشّرسين العائدين مُقعَدين من البلدان الحارّة النّائية، يبدو كالمتنبّئ بمصيره وبعودته من الحبشة مبتور السّاق ليموتَ بعد أسابيع في أحد مَشافي مرسيلية.

(٢) هذه هي الحركة الثانية التي تبطّن عمل رامبو. تارةً يقول: "سأغادر أوربّا. سيلهبُ هواءُ البحر رئتيّ..."، إلخ.، وطوراً ييأس من إمكان الرّحيل ويعيش شرط وثنيٍّ معتقل في المقولات الأوربيّة.

(٣) أثار كلام رامبو عن "رذيلته" هذه تأويلات عديدة. رأى فيها البعض إشارة إلى مثليّته الجنسيّة، ويرى برونيل أنّه إنّما يُشير بها إلى الضّعف، ضعف يرى أنّه مصاب به منذ الولادة، ضعف موروث.

(٤) يرجّح برونيل أنّه يقصد البراءة والخفَر المتمثّلَين في عدم التمرّد، وبالتّالي البقاء في أسار "العرْق المتدنّي"، المنتمى إليه والمأسوف على ضعفه في آنٍ معاً.

(٥) لا يقصد هنا الصّحراء الإفريقيّة بل صحراء الحياة الفرنسيّة التي سيحمل فيها وزرَ وجوده (برونيل).

(٦) لا يريد أن يقع تحت طاولة القانون السّائد، وبهذا المعنى كتبَ في مسوّدة "فصل في الجحيم": "لا شهرةَ بعدَ الآن"، قاصداً أنّه يفضل على شهرة المجرمين أو أمثالهم غفْليّة اختياريّة.

أرفعَ بقبضتي النّاشفةِ غطاءَ النّعشِ وأجلسَ وأختنقَني. هكذا لا يعود من شيخوخةٍ، ولا من خطَرٍ: ليسَ الإرهابُ فرنسيّاً.

– آه! إنّي إلى هذا الحدّ مهجورٌ بحيثُ أُهدي أدنى صورةٍ إلهيّةٍ وثباتِ صوبَ الكمال.

يا لإيثاري، يا لرأفتي الرّائعَة! هنا على الأرض، معَ ذلك![1]

«من الأعماقِ يا ربّ»[2]، ما أحمَقَني!

* * *

كنتُ في صِغَري بالغَ الإعجابِ بالمحكوم عليه بالأشغالِ الشّاقّةِ العنيدِ[3] الذي ينغلقُ عليه السّجنُ أبداً؛ كنتُ أزور النُّزُلَ والحجُراتِ التي ربّما كانَ قدّسَها بمُروره؛ كنتُ أرى بفكرِهِ[4] هوَ السّماءَ الزّرقاءَ والعمَلَ المُزهرَ في الرّيف؛ وفي المدنِ كنتُ أشمُّ قدَرَهُ. كانَ أقوى من قدّيسٍ، وأكثرَ نباهةً من مسافِرٍ، – وهوَ، هوَ وحدَهُ!، الشّاهدُ على مجدِهِ وعلى حصافتِه.

في الطُّرُقِ، في ليالي الشّتاء، بلا ملجأٍ ولا كسوةٍ ولا رغيفٍ، كانَ

---

(١) الرّأفة، كما ذكرنا في مقدّمة المترجم، وكما يتّضح في هذا العمل، هي، إلى جانب تغيير الحياة بالكلمات والموسيقى المحوِّلة، المسعى الأساسيّ لرامبو، يعود إليه هنا بعد شعوره باستحالة المسعى الآخَر، ولكنّه يحرص على التأكيد على أنّ رأفته هو لا علاقة لها بروح الرّأفة المسيحيّة. فرأفته هو إنّما تمارس فعلها في هذا العالَم (في الحياة الدّنيا) بلا اعتقاد ما ورائيّ أو آخِريّ.

(٢) "سفر المزامير" (١٢٩-١٣٠). والعبارة بكاملها هي: "من الأعماق صرختُ إليكَ يا ربّ". وشأنها شأن جميع الصّلوات والعبارات الدينيّة المستشهَد بها في هذا العمل، كتبَها رامبو باللاّتينية. وفي استخدامه السّاخر لهذه العبارة لعب واضح على الكلام: ينتقل، حسبَ برونيل، من أعماق الجحيم التي يتحدّث عنها "العهد القديم" إلى أعماق الجحيم التي يقبع هو فيها.

(٣) كان المحكوم عليه أو السّجين موضوعاً شائعاً في أدب الفترة، أشهر نماذجه جان ڤالجان Jean Valjean في رواية "البؤساء" *Les Misérables* لڤيكتور هوغو Victor Hugo. كان رامبو شديد الإعجاب بهذا العمل ولعلّه يتذكّره هنا.

(٤) يراه بِفكر المحكوم عليه بالأشغال الشّاقة، كما نقول "أنظر بعين فلان".

يكتنفُ قلبيَ المتجمّدَ صوتٌ: قوّةٌ أم ضعفٌ: هوَذا أنتَ، إنّها القوّة[1]. لا تعرفُ إلى أينَ أنتَ ماضٍ ولا لمَ، فلتدخلْ في كلِّ مكانٍ، وعلى كلِّ شيءٍ أذلِ بإجابتك. لن تجازفَ بالتعرّض للقتلِ أكثرَ من جثّة. في الصّباحِ، كنتُ من شرود النّظرةِ وذُبولِ المرأى حتّى أنّ من قابلتُهم *ربّما لم يُبصروني*[2].

في المدُنِ، كانَ الوحلُ يبدو لي على حين غرّةٍ أحمرَ، أو أسودَ، كمثْلِ مرآةٍ عندما يتنقّلُ القنديلُ في الحُجرة المُجاورة، أو كَمثْلِ كنزٍ في الغاب! «حظّاً طيّباً»، كنتُ أهتفُ وأنا أبصرُ في السّماء بَحراً من الأدخنةِ والشُّعَلِ؛ وعن يميني، وإلى اليسارِ، كانت الثّرواتُ كلّها تتأجّجُ كبليونٍ من الصّواعق.

لكنَّ الفجورَ وصحبةَ النّساء كانا ممنوعَين عليّ. ولا حتّى رفيق. كنتُ أراني أمامَ جمهرةٍ حانقةٍ، أواجهُ فصيلاً للإعدام، باكياً من بؤسِ كونِهم لم يقدروا على الفهم، وغافراً لهم! - شأني في ذلك شأن جان دارك![3] - «أيّها الكهَنةُ، وأيّها المعلّمونَ ويا أيّها السّادةُ، تخطئون بتسليمي إلى العدالة. لم أكن من هذا الشّعبِ يوماً؛ ولا كنتُ مسيحيّاً، أنا من ذلك العِرْقِ الذي كانَ يُغنّي في الآلام؛ لستُ لأفقهَ الشّرائعَ؛ ولا لديَّ حسٌّ أخلاقيٌّ، متوحّشٌ أنا: تخطئون...»

أجَلْ، إنّ عينَيَّ عن نوركم مُطبَقتان. أنا دابّةٌ، أنا زنجيّ. ولكنّني يُمكن أن أُنقَذ. أنتم زنجٌ زائفون[4]، أيّها المهووسونَ، الأفظاظُ، البُخَلاء. أيّها التّاجرُ،

---

(١) يلفي نفسه، كما في لحظات أخرى من عمله، أمام اختيارين، فيميل إلى جانب القوّة.

(٢) كتبَ رامبو العبارة بالحروف المائلة التي تقوم غالباً في الفرنسيّة مقامَ هلالَي الاقتباس. الأرجح أنّه يلمّح إلى "سفر متّى" (الإصحاح الثالث عشر، الآية ١٣): "وإنّما أكلّمهم بالأمثال لأنّهم ينظرون ولا يُبصرون، ولأنّهم يسمعون ولا يسمعون ولا هُم يَفهمون".

(٣) يتماهى وبراءة المُحاربة الفرنسيّة جان دارك Jeanne d'Arc التي أحرَقها المحتلّون الإنجليز في ١٤٣١، ويخشى أن يُحرَق مثلها بتهمة ممارسة السّحْر والشعوذة (كان قد قال أعلاه إنّه "يرقص السّبت...").

(٤) يقصد أنّهم تنكّروا للزّنجيّ الأصليّ الذي يجهر هو بالانتماء إليه، فهم أناس يموّهون زنوجتهم. وفي رسالة من هراري مؤرّخة في ٢٥ شباط/ فبراير ١٨٩٠ سيكتب رامبو: "ليس أهل هراري بأكثر غباءً ولا أكثر نذالة من الزّنج البِيض، زنج البلدان المتحضّرة".

إنّك لَزنجيٌّ؛ أيّها القاضي، إنّكَ لَزنجيٌّ؛ أيّها الجَنَرالُ، إنّكَ لَزنجيٌّ: أيّها الإمبراطورُ، يا حَكَّةً عتيقةً[١]، إنّكَ لَزنجيٌّ: كرعتَ من مشروبٍ لم يُدفَع رَسمُه، من صُنْع الشّيطان. - من الحُمّى والسَّرَطان يتلقّى هذا الشّعبُ وَحيَه. المُعوّقونَ والشّيوخُ وقورونَ حتّى لَيُدعوكَ إلى سَلْقِهم. - أكثرُ دهاءً أن نغادرَ هذه القارّةَ، حيثُ يحوّمُ الجنونُ ليمدَّ هؤلاء البؤساءَ بِرَهائن. إنّي مُدرِكٌ الملكوتَ الحقَّ لأبناء حام[٢].

أوَ ما برحتُ أعرفُ الطّبيعة؟ أوَ أعرِفُني؟ *كفى كلماتٍ*. إنّني أُواري الموتى في بطني[٣]. صراخٌ، طبلٌ، رقصٌ، رقصٌ، رقصٌ، رقصٌ! لا أرى حتّى السّاعةَ التي سَأسقطُ فيها في العدَم عندَما يكون قد وصلَ البِيض.

جوعٌ، عطشٌ، صراخٌ، رقصٌ، رقصٌ، رقصٌ، رقص!

* * *

البيضُ يَنزلون[٤]. المدفع! ينبغي الامتثالُ للعمادةِ، الاكتساءُ والعمل.

في القلبِ تلقّيتُ لفحةَ البَرَكة[٥]. آهِ! لم أتوقّعها!

---

(١) كان نابليون الثّالث قد توفّي في ٩ كانون الثاني/ يناير ١٨٧٣. ويستعير رامبو هنا ويطوّر تعبيراً شهيراً لڤيكتور هوغو في هجاء نابليون الثّالث في مجموعته الشّعريّة "أسطورة العصور *La Légende des siècles*: "أوَ ما لديكَ أظافرُ أيّها القطيع الرّذيل / لـ [تعالجَ] حكّاتِ الإمبراطور هذه على جِلدكَ؟". هوغو ينسب للإمبراطور حكّات يمارسها على جِلد الشّعب. رامبو يجعل من الإمبراطور نفسه حكّة عتيقة.

(٢) نذكّر بأنّ حام هو في الكتاب المقدّس جَدّ السّود، يريد رامبو الالتحاق بهم ليكون بين الزّنج الحقيقيّين.

(٣) يقصد في هذه العبارة وما يليها أنّه يعود إلى حالة آكلي لحوم البشر، إلى عالَم من البدائيّة لا نفع فيه للكلمات ولا يسود فيه سوى الإيماءات والصّراخ والرّقص. وما يبتلعه هو الكلمات les mots وبينها وبين الموتى les morts جناس ناقص وتَنادٍ صوتيّ.

(٤) بصورة مقتضبة أيضاً، يضع رامبو نفسه في حالة الزّنجيّ أو البدائيّ المُداهَم بغزو البيض الذين سيُعمّدونه ويجرّدونه من عريه الطّبيعيّ ويسخّرونه في الأعمال. وببراءة يروح في الأسطر التّالية يبحث عن وسائل لتبرئة نفسه: "أنا ما ارتكبتُ سوءً"، إلخ.

(٥) التّعبير الشّائع "le coup de grâce" يعني "الضربة القاضية"، ولكنّ رامبو يكتب هنا، لاعباً على=

أنا ما ارتكبتُ سوءً. ستكونُ الأيّامُ خفيفةً عليَّ، ولن أحتاجَ إلى مَتاب. لن أكونَ عرفتُ عذاباتِ الرّوحِ شبْهِ العديمةِ الإحساسِ بالخيرِ، حيثُ يصّاعدُ النّورُ القاسي كمثْلِ شموعٍ جنائزيّة. مصيرُ ابنِ العائلةِ تابوتٌ مبكّرٌ تُجلّلُه دموعٌ جليّة. العُهرُ لا ريبَ أحمقُ والرّذيلةُ حمقاءُ؛ ينبغي أن نلفظَ العفونة. لكنّ ساعةَ الحائطِ لن تُفلِحَ في ألاّ تدقَّ سوى ساعةِ الألم المحض![1] أَسَأُخطَفُ كمثْلِ طفلٍ، كي ألعبَ في الفردوسِ ناسياً الشّقاءَ كلّه!

بسرعةٍ! هل من حيَواتٍ أُخرى؟ - النّومُ في الثّراء متعذّرٌ. دائماً كانت الثّروةُ مُلْكَ العُموم. وحدَهُ الحبّ الإلهيّ يَهبُ مفاتيح العِلْم. وأنا لا أرى في الطّبيعةِ غيرَ مشهدِ طِيبة. وداعاً أيّتها الأوهامُ والمُثُلُ والأخطاء.

مُتّزِناً يتعالى من السّفينةِ المُنقِذةِ[2] نشيدُ الملائكة: إنّهُ الحبّ الإلهيّ. - حُبّان اثنان! أقدرُ أنا أن أموتَ من الحبِّ الأرضيِّ ومن إخلاصي. تركتُ أرواحاً سَيتفاقمُ ألمُها بِرَحيلي! تَتَخيّرونني بين الغرقى؛ لكنْ أولئكَ الباقونَ، أليسوا بأصدقائي؟[3]

أَنقِذوهم!

=الكلمات: ("le coup de la grâce" "لفحة البرَكة")، فكأنّ برَكة السّماء (تسمية ساخرة للرّعاية الدّينيّة التي يجلبها البيض معهم) هي الضّربة المميتة التي تلقّاها في القلب.

(١) ما يقصده رامبو بهذه الصّيغة المعقّدة ذات النّفي المزدوج هو أنّ آلة الوقت لن تفلحَ أبداً في الإعلان عن ساعة الألم الخالص وحدها دونَ سواها، أي أن تتزامن مع الألم المحض الذي يريد هو التّعبير عنه بكلّ قواه.

(٢) يلمح، من بعيدٍ، السّفينة التي تنقل "المختارين"، ويتمنّى أن يكون من ركّابها.

(٣) يقرّر أنّ هناك ضربين من الحبّ، أحدهما حبّ اللّه، باسمه يُنقَذ المختارون حسبَ النّصوص الدّينيّة، والثّاني أرضيّ، يتمثّل في الإخلاص للبشر، ويمكن أن يموت المرء منه ميتة شهيد. باسم هذا الحبّ الذي يجهر هو بالصّدور عنه يطالب بأن يُنقَذ، بل يتوهّم للحظة، في هلاسه، أنّ سفينة المختارين ستنتشله، فيلتفت إلى أصدقائه ويُطالب بأن يُنقَذوا هم أيضاً، وفي هذا المطلب تجسيد فعليّ لإخلاصه هوَ.

نشأَ لي عقل. العالمُ طيّبٌ. لسوفَ أباركُ الحياة. إخْوَتي سَأُحبّ. ما هذهِ بوعودِ طفولة. ولا هي بَالأملِ في الإفلاتِ من الشّيخوخةِ والموت. اللّهُ صانعُ قوّتي، وإنّي لأَحمدُ اللّه.

* * *

لم يعدِ السّأمُ حبيبي. السُّعاراتُ والجنونُ وألوانُ الفجورِ، هذه التي أعرفُ جميعَ وثباتِها وكوارثها، عبثي كلُّهُ صار مُلقىً عنّي. فلنتأمّلْ، بلا دوارٍ، عُظْمَ براءتي[1].

لم أعدْ قادراً على المطالبةِ برفاهيّةِ فلَقة[2]. لا ولا أحسَبني مَقوداً إلى عُرسٍ يكونُ فيه المسيحُ حَماي[3].

لستُ سجينَ عقلي. قلتُ: اللّه[4]. أنشُد الحريّةَ في الخلاص: ما السّبيلُ لألاحقَها؟ الميولُ الطّائشةُ رحلَتْ عنّي. لم يعدْ من حاجة إلى إخلاصٍ [للبشر] ولا إلى حبّ إلهيّ. أنا لا آسَفُ على عَصرِ القلوبِ الرّقيقة[5]. لكلٍّ بواعثُه، الازدراءُ أو الرّأفةُ: أنا أتمسّكُ بمكاني في ذروة هذا السّلّمِ الملائكيّ للحسّ السّليم.

السّعادةُ الموطّدةُ، منزليّةً أو سواها...، لستُ عليها بقادر. مفرطُ التّشتّتِ أنا، وأوهَنُ ممّا ينبغي. الحياةُ تزدهرُ بالعملِ، حقيقةٌ قديمةٌ: أنا، ليستْ

---

(١) براءته الشّاسعة تشكّل له عبئاً. مجرّد تأمُّل "ضخامتها" يمكن أن يبعث الدّوار.

(٢) إحالة إلى عهود الرقّ والعقوبات التي كان يتعرّض لها المستعبَدون.

(٣) يتبع منطقه السّاخر الأوّل: إذا كانت فرنسا هي الابنة البكر للكنيسة، وإذا ما تزوّج هو من فرنسا، فسيكون المسيح في هذه الحالة حماه.

(٤) كأنّه، حسب ستينمتز، يريد معرفة اللّه بلا وسائط، مسيحيّة أو سواها. يشكّل هذا الالتفات إلى اللّه إحدى لحظات العمل أو أواليّاته، ولا يكفي للقول على شاكلة كلوديل Claudel بنزعة إيمانيّة نهائيّة لدى رامبو، كما لا يكفي لاتّهام رامبو بالسّماح بتأويله دينيّاً كما فعلَ بروتون Breton (أنظرْ مقدّمة المترجم).

(٥) هو في نظر الشّرّاح، القرن الثّامن عشر، قرن فينلون Fénelon وجان-جاك روسو Jean-Jacques Rousseau.

حياتي ثقيلةً بما فيه الكفاية، إنّها تحلّقُ وتطفو بعيداً فوقَ الفعلِ، هذه النقطةِ العزيزةِ من العالَم[١].

كم أتحوّل إلى عانسٍ بافتقاري إلى شجاعةِ محبّةِ الموت!

آه، لو وَهبَني اللّه الهدوءَ السّماويَّ، الأثيريَّ، لو وهبني الصّلاةَ، كمثْلِ قدامى القدّيسين. القدّيسونَ! أقوياءُ! ونسّاكُ الكهوفِ فنّانون كما لم يعدْ أحدٌ ليريد!

مهزلةٌ متواصلةٌ! لسوفَ تُبكيني براءتي. الحياةُ هي المهزلةُ التي ينبغي أن يُمثّلَها الجميع.

* * *

كفى! هيَ ذي العقوبة. *إلى الأمامِ، سيروا!*[٢]

آه، رئتايَ تحترقانِ، وصدغايَ يُدويّان! الظّلمةُ تَتدحرجُ في عينيَّ، في هذا الطقس المُشمِسِ! القلب... الأعضاء...

إلى أينَ نحنُ ماضون؟ إلى القتال؟ ما أضعفَني! الآخرونَ يتقدّمون. الآلاتُ، الأسلحةُ... الوقت!...[٣]

---

(١) الفعل هو نقطة الارتكاز والجذب (بمعنى أرخميديس الذي كان يقول: "هبوني نقطة ارتكاز وسأرفع الأرض"). ولأنّ المتكلّم في القصيدة يفتقر إلى نقطة الارتكاز والجذب هذه فهو يُحسّ بالطّفوّ. وبالاعتماد إلى فكرة الارتكاز وانعدامه، وبقرب شديد من عبارة رامبو، كتب ابن الرّوميّ هذين البيتين الجميلَين في تسفيه مَن يحسبون أنفسهم مُحلّقين لأنّهم "طافون" على سطح المجتمع أو لاحتلالهم الواجهة:

"فَلْيَطِرْ مَعشَرٌ ويَعلوا فإنّي لا أراهمْ إلا بأسفلِ قابِ
لا أعُدُّ العُلوّ منهمْ عُلوّاً بلْ طُفوّاً يَمينَ غيرِ كِذابِ"

("يمينَ غير كذابٍ"، أي أنّه يُقسِمُ بلا كذبٍ على صدقِ ما يقول).

(٢) كتبها بحروف مائلة، لأنّ العبارة "En marche" ("إلى الأمام، سيروا!") هي عنوان القسْم الخامس من ديوان "التأمّلات" *Les Contemplations* لفيكتور هوغو.

(٣) يلخّص، حسب ستينمتز، ما هي عليه في نظره الحياة الفرنسيّة: العمل اليوميّ في المحترفات أو مقالع الحجر والخدمة العسكريّة.

أطلقوا! أطلقوا النّارَ عليَّ! هنا! وإلاّ لاستَسلمتُ. - جُبَناء! إنّي أقتُلني!
على قوائمِ الأحصنةِ أرتمي!

أوّاه! ...

- سَأتعوّد هذا.

ستكونُ هذه هيَ الحياة الفرنسيّة، جادّة الشَّرَف![1]

(١) سخرية وامتعاض. يعود إلى طريق الشّرف والامتثال للواجب، وهذه هي الحياة الفرنسيّة في نظره. كتبَ في مسوّدة "فصل في الجحيم": "سَأتبع الحياة الفرنسيّة، وأسلكُ جادّةَ الشّرَف".

ليلُ الجحيم

إبتَلعتُ جرعةً من السمّ[1] قويّة. - بورِكتْ ثلاثاً النّصيحةُ[2] التي بلغتْني! - الأحشاءُ تُحرقني. لذاعةُ السمّ تلوي أعضائي، تُشوّهني، تَصعقني. أموتُ ظمأً، أختنق، لا أقوى على الصّراخ. إنّها الجحيم، العذابُ الأبديّ! أنظروا إلى النّارِ تتجدّد! إنّي أحترقُ كما ينبغي. أيّها الشّيطانُ، إليكَ عنّي.

كنتُ لَمحتُ الهدايةَ إلى الخيرِ والسّعادةِ، لمحتُ الخلاص. لئن استطعتُ أن أصفَ الرّؤيةَ إلاّ أنّ أجواءَ الجحيم لا تحتملُ التّراتيل![3] كانَ هناكَ ملايينُ المخلوقاتِ السّاحرةِ، جوقةٌ روحيّةٌ عذبةٌ، القوّةُ والسّلامُ والمَطامحُ النّبيلةُ، ولا أدري ماذا بَعد[4].

المطامحُ النّبيلة!

وما تزالُ هيَ الحياة! - وإذا كانتْ لعنةُ الجحيم أبديّة! أوَ ليسَ إنسانٌ يريدُ جَذْعَ نفسِه رجيماً حقّاً؟ أحسَبُني في الجحيم، إذَنْ أنا فيها[5]. هوَ تنفيذُ

---

(١) يتساءل الشرّاح إنْ كان يقصد سمّاً مادياً (عقاراً مهلوساً) أو روحياً (الإيمان المسيحيّ مثلاً، أو فكرته هو نفسه عن الرّائي). بل لعلّ المفردة تتمتّع بمعنى مجازيّ شامل وتدلّ على كلّ ما تجرّعه من مرائر وخضعَ له من إكراهات.

(٢) هي النّصيحة التي جاءته من الشّيطان في بداية هذا العمل: «حُزِ الموت...».

(٣) هي التّراتيل التي كان سيُنْشدها لو قيّض له أن يصفَ اهتداءه إلى الخير، وهو ما لا يسمح له به وجوده في الجحيم.

(٤) هي أجواء الملائكة والمختارين، لا يقدر على الالتحاق بها ولا على امتلاك «مطامح نبيلة» ما دامت الإقامة في الجحيم أبديّة.

(٥) ترى مارغريت ديفز Margaret Davies (تذكرها نشرة آرليا) في هذه العبارة محاكاة ساخرة للكوجيتو الديكارتيّ («أنا أفكّر، إذَنْ أنا موجود»). ويرى فيها ستينمتز محاكاة لتفسير «الإيمان» في التّعاليم المسيحيّة: «أنْ أؤمن يعني أنّني موقن تمام الإيقان».

التّعاليم الدّينيّة. أنا عبدُ عَمادتي. يا ذَويَّ، صَنعتمْ شقائي وشقاءَكم. يا للبريء المسكين! - الجحيمُ لا تقدر أن تهاجمَ الوثنيّين[1]. - وما تزالُ هيَ الحياة! فيما بعدُ، سَتكونُ لذائذُ لعنةِ الجحيم أعمَق. جريمةً، بسرعة، كي أسقطَ في العَدم، بقوّةِ ناموسِ البَشر[2].

أُصمُتْ، ألا اصمُتْ! ... إنّه العارُ هنا[3] والملامةُ: الشّيطانُ الذي يقولُ إنّ النّارَ رذيلةٌ وإنّ غضبي أحمقُ بِشَناعة. - كفى! ... أخطاءٌ يوحى بها إليَّ، شَعبَذاتٌ وعطورٌ زائفةٌ وموسيقى صبيان[4]. - وأقولُ إنّني قابضٌ على الحقيقةِ، إنّني أرى العدالة: إنّ لديَّ حُكماً سليماً وثابتاً وإنّني متأهّب للكمال... خُيَلاء![5] - فروةُ رأسي تَيْبس. رحماكَ! **مولاي**، إنّي خائف. أنا عطشانُ[6]، وأيّ عطش! آهِ، الطّفولةُ والعشبُ والمطرُ والبحيرةُ فوقَ الأحجار **وَضوءُ القمرِ عندما يُعلن النّاقوسُ عن منتصفِ اللّيل**[7]... الشّيطانُ في بُرجِ الناقوس، في هذه السّاعة. يا مَريمُ! أيّتُها العذراءُ المقدّسة! ... يا لَهولِ حَماقتي.

---

(١) مكانهم، كما يذكّر به برونيل، هو اليمابيس (منطقة محايدة بلا ثواب فردوسيّ ولا عقاب جحيميّ)، لكونهم ماتوا قبل مجيء المسيح فلا يُعدّون كفرة.

(٢) الذي سيحكم عليه في هذه الحالة بالإعدام، فيضمن هو عدَمه (برونيل). والإعدام هو في العربيّة الإحالة إلى... عدَم.

(٣) يذكّر نفسه بأنّه في الجحيم وينتشلها من تهويماته السّابقة.

(٤) أخطاء هي، على ما يرى برونيل، صوَر الفردوس التي تداعب خاطره والجوقة السماويّة، جوقة الملائكة، التي يرى الآن فيها "موسيقى صبْيان".

(٥) ادّعاء امتلاك الحكم الصّائب هو أيضاً خطيئة تجعله يستحقّ لعنة الجحيم.

(٦) إحدى عبارات المسيح السّبع قُبيلَ الصّلب، وبالذّات العبارة ما قبل الأخيرة (أنظرْ "إنجيل يوحنّا"، ١٩، ٢٨).

(٧) كتبها بأحرف مائلة ويتلوها على الفور بجزء من قول شعبيّ سائر يبدو أنّ العبارة تتمّمه. نصّ القول الذي كان حسبَ برونيل شائعاً في الأوساط الرّيفيّة التي ترعرع فيها رامبو هو: "يكون الشّيطان في بُرج النّاقوس لحظةَ الإعلان عن منتصفِ اللّيل"، وكان هذا يستوجب أن يرسم الأطفال علامة الصّليب وأن يبتهلوا إلى مريم العذراء. وعليه، فرامبو يعتبر أنّ خرافات طفولته هذه هي نفسها التي تُسْلمه إلى الشّيطان. وقد اقتبس ڤرلين العبارة في قصيدته "أقمار" Lunes المكتوبة في ١٨٧٤.

وهناكَ[1]، أليستْ تلكَ أرواحاً نزيهةً تريدُ ليَ الخير [؟]... تعالي... فمي مكمّمٌ، هيَ لا تسمعني، إنّها أشباح. ثمّ أنّ أحداً لا يفكّرُ بالغيرِ أبداً. لا يدنونَّ أحَدٌ. صارَ لي رائحةُ اللّحمِ الشّائطِ، هذا أكيد.

الهلوَساتُ لا تُعَدّ. هذا ما حُزتُه دائماً: لا إيمانَ بالتّاريخ بعدَ الآنِ، نسيانُ المبادئ. سأصمُتُ: ويغارُ منّي الرّائون والشّعراء. أنا ألفُ مرّةٍ الأثرى، فلنكنْ بُخلاءَ كالبحر[2].

آه، هذا أيضاً! ساعةُ الحياة توقّفتْ منذُ وهلة. أنا لم أعدْ في العالم. - اللاّهوتُ شيءٌ جادٌّ، الجحيمُ لا ريبَ كائنةٌ *في الأسفل*[3] - وفي الأعلى السّماء. - جذَلٌ، كوابيسُ، رقادٌ في قلبِ عشٍّ من النّيران[4].

كم من المَكرِ الشّيطانيّ في العناياتِ الرّيفيّة... الشّيطانُ فردينان[5] يركضُ بالبذور البريّة... يسوعُ يسيرُ على الأشواكِ الأرجوانيّةِ[6] ولا يلويها... كانَ

---

(١) أي في الفردوس، يتأمّلها كما لو كانت قريبة.

(٢) البحر لا يُسلِم كنوزه بيُسر ولا يردّ بسهولة شيئاً سقطَ فيه. هي فقرة دفاعيّة، فالرّائي الذي صار في الجحيم يستنهض الآنَ نفسه. ويشير ستينمتز إلى أنّ هذا المعنى يجد تفسيره في العبارة التّالية من رواية "سيرافيتا *Séraphîta*" لبلزاك Balzac: "البحر، مَلِك البخلاء، لا يعيد شيئاً تلقّاه أبداً".

(٣) إسم الجحيم enfer آتٍ من اللاّتينيّة infernum: "الأسفل"، "المقام الأدنى".

(٤) يواصل رامبو، حسبَ برونيل، استحضار هلوساته وفي الأوان ذاته ما لقّنوه إيّاه في طفولته عن الفردوس والجحيم، والذي هو أيضاً سبب في هلوساته الماضية والحاليّة.

(٥) يُعْلمنا الشّاعر إيرنست دولاَيه Ernest Delahaye، رفيق رامبو في تسكّعاته الأولى، أنّ فردينان Ferdinand هو الاسم الذي كان أهالي المنطقة التي تحدّر منها رامبو يطلقونه على الشّيطان. وكانوا يرون في البذور البريّة (هذه التي تنمو دون أن يزرعها أو يعنى بها أحد) علامات على حضور الشّيطان. رامبو "يُحاسب" هذه التّربية، ومن هنا كلامه على ما يراه في "العنايات الرّيفيّة" من مكْر. ولـ "المكر malice" علاقة اشتقاقيّة بأحد أسماء الشّيطان، الذي يُدعى بالفرنسيّة "الماكر Malin"، ومن هنا كان علينا عزوه إلى الشّيطان، فهو المقصود في السّياق.

(٦) يشير برونيل إلى أنّ رامبو يدغم أو يُراكب هنا صورتين، صورة تاج الأشواك الذي وضعه جنود بيلاطس على رأس المسيح، والعباءة الأرجوانيّة التي أجبروه على ارتدائها. وينوّه بأنّ رامبو يستعيد هنا قراءته لـ "إنجيل يوحنّا" حيثما تركها في النصّ السّابق ("السّلسلة اليوحنيّة").

يسوعُ يمشي على الماءِ الهائج. كانَ الفانوسُ[١] يُريناهُ واقفاً، أبيضَ بجدائلَ سمراءَ، في حضنِ موجةٍ زمرّديّة...

سأكشفُ عن جميعِ الأسرار[٢]: أسرارِ الدّينِ أو الطّبيعةِ، الموتِ والولادةِ، الماضي والمستقبلِ، نشأةِ الكون أو العَدَم. أنا في الاستحضارات[٣] أُستاذ.

إسمَعوا! ...

أملكُ جميعَ المواهبِ! - لا أحدَ هنا وهنا شخصٌ ما[٤]: لا أريدُ تبديدَ كنزي[٥]. - أتريدونَ أغانيَ زنجيّةً ورقصاتِ حُور[٦]؟ أتريدونَ أن أغوصَ لأسترجعَ **الخاتم**[٧]؟ أتريدون؟ سأصنعُ الذّهبَ[٨] والبَلاسِمَ الشّافية.

---

(١) يفكّر ستينمتز وشرّاح آخرون هنا بصوَر للسيّد المسيح مرئيّة بفضل الفانوس السّحريّ، وكان هذا الأخير يمثّل تسلية شائعة عن الشبّان. برونيل، الذي يبدو مولَعاً بإحالة أغلب صوَر رامبو إلى العهدَين القديم والجديد، يرى أنّ رامبو يسمّي على هذه الشاكلة القدّيس يوحنّا، إنطلاقاً من تشبيه المسيح له بـ "السّراج الموقَد المُنير" ("إنجيل يوحنّا"، ٥، ٣٥).

(٢) يحاكي، حسبَ برونيل، دفاع المسيح ويقدّم صورة كاريكاتوريّة لقدراته هو يرتدّ أثَرها على مزاعمه وعلى أقوال المسيح في آنٍ معاً.

(٣) تُفهَم الاستحضارات هنا لا بمعنى جلسات استحضار الموتى، بل بما هي فاعليّة ذهنيّة تفترض قدرة على تخيّل المواقف والصّوَر ومعاملتها كما لو كانت واقعاً. وهذا ما اعتاد رامبو على القيام به في مرحلته الهلاسيّة التي سيشرع بانتقادها في قسم آخر من هذا العمل.

(٤) يزعم أنّه يفعل كالسّاحر، يريك شخصاً أو شيئاً حيث لا شخص أو لا شيء.

(٥) يحاكي، على ما يرى برونيل، الموقفَ الإنجيليّ الدّاعي إلى عدم تبديد الكنوز.

(٦) هنّ الحور الوارد ذكرهنّ في وصف القرآن للجنّة، ولكنّ رامبو يستخدمهنّ بمعنى الفتيات الحسناوات وليس بالضّرورة بالمعنى القرآنيّ، معنى الفتيات المتجدّدات البكارة.

(٧) يرجع، حسبَ ستينمتز، إلى خواتيم أسطوريّة عديدة منها خاتم بوليقراطيس السّوموسيّ Polycrate de Somos (ألقى به هذا الأخير في البحر عندما بلغ ذروة السّعادة، وذلك بنصيحة من حليفه أماسيس فرعون مصر، لإبعاد رزء محتمَل قادم، ثمّ عاد إليه الخاتم إذ وجده طبّاخوه في بطن سمكة)، وخاتم الملك جيجس Gygès الذي كان يمكّنه من الاختفاء. وكلا الفكرتين (عودة الخاتم الملقى في البحر وقابليّة الاختفاء) ماثلتان في مقطع رامبو.

(٨) فكرة الخيمياء القديمة.

لِتثقوا بي، فالإيمانُ يُريحُ ويُرشِدُ ويَشفي. هلمّوا جميعاً، - حتّى الأطفال الصّغار[١]- لأواسِيَكم، وليسفحَ أحدٌ من أجلكم قلبَه، - القلبَ الرّائعَ!، - أيّها المساكينُ العمّالُ![٢] لا أريدُ صلاةً، بثقتكم وحدَها سَأُسْعَد.

- ولنُفكّرْ بي[٣]. هذا يجعلني لا أُفرط في التحسُّرِ على العالم. محظوظٌ أنا إذْ لا أتألّمُ أكثر. لم تكنْ حياتي سوى حماقاتٍ لطيفةٍ، إنّه لَشيءٌ مؤسف.

أُفّ! لِنَقُمْ بجميعِ تقطيبات الوجهِ الممكنِ تخيّلُها[٤].

حقّاً نحنُ خارجَ العالم[٥]. ما من صوت. حاسّةُ اللّمسِ تفارقني. آه، قَصْري، ساكسي[٦]، غابَتي غابة الصّفصاف. المساءاتُ والأصباحُ، اللّيالي والنّهاراتُ... ما أوهنَني!

ينبغي أن يكونَ لي جحيمي للغضب، وجحيمي للكبرياء، وجحيمٌ للمُداعَبة، جوقةُ جَحيمات[٧].

---

(١) محاكاة لعبارات عديدة من "سفر متّى"، معروفة لقرّاء الكتاب المقدّس، وخصوصاً لعبارة المسيح: "دعوا الأطفالَ يأتونَ إليّ".

(٢) يمزج، ساخراً، ملامح مسيح الأناجيل بملامح مسيح اشتراكيّ من فترته هو، وما كان لهذا الأخير هو أيضاً أن ينجو من انتقاداته.

(٣) يحاكي، حسبَ برونيل، المسيح عندما صلّى لحواريّه وفكّر بنفسه وشعر بالرّضى لتغلّبه على الدّنيا ومغادرته لها (أنظر "إنجيل يوحنّا"، ١٦، ٣٣ وما يليها).

(٤) يؤكّد أنّه كان في موقف تمثيليّ وأنّه كان يقلّد المسيح كاريكاتوريّاً. فتقطيبات الوجه هي هذه التي يُبديها المهرّج على خشبة المسرح، وكذلك الصّغير المُرائي أو الماكر. ويذكّر برونيل بأنّ هذا التّصرّف كان يميّز رامبو في صباه وبقي يلازمه في شعره كشاكلة محاكاتيّة.

(٥) المسيح: "لستُ بعدَ اليوم في العالَم" ("إنجيل يوحنّا"، ١٧، ١١).

(٦) "السّاكس" هي المنطقة الألمانيّة المعروفة، منها جاء "السّكسون" الذين سيغزون بريطانيا ويتمخّضون مع أهاليها عن "الأنغلو-سكسون". الأرجح أنّه يعبّر من خلالها، بدلالة تجاورها مع "القصر" و"غابة الصّفصاف" في السّطر نفسه، عن أماكن كان يحلم بها في طفولته. ستينمتز يعتقد أنّها إحالة إلى مسرحيّة "فاوست *Faust*" لغوته Goethe، التي تدور أحداثها في هذه المنطقة، وبالّذات في لايبتزغ. وكان رامبو قد طلب من دولائيه في نوّار/ مايو ١٨٧٣ (فترة البدء بكتابة "فصل في الجحيم") أن يبعث له بنسخة منها.

(٧) لمّا كان سبقَ أن عرّف جموع الملائكة وسكّان الفردوس بأنّها "جوقة روحيّة عذبة" فينبغي في نظره أن تكون له هو أيضاً جوقة، ولو من جحيمات مجتمعة تكوّن، بتعبير برونيل، نوعاً من فردوس جحيميّ.

إنّني أموتُ تعباً. إنّه القبرُ، ذاهبٌ أنا إلى الدّيدان، هول الهول! أيّها الشّيطانُ، يا ماكرُ، تريدُ أن تُذيبَني برُقاك. إنّي أُطالب. أُطالب! بضربةِ مذراةٍ، بِقطرةِ نار.

آه، أن نرقى إلى الحياة ثانيةً. أنْ نتملّى تشوّهاتنا. وهذا السّمُّ، هذه القبلةُ الملعونةُ ألفَ مرّةٍ![1] هشاشتي، وفظاظةُ العالَم! رحماكَ، إلهي، خبّئني، إنّني لا أتماسك![2] مخبّأٌ أنا وغيرُ مخبّأ.

إنّها النارُ تعلو صحبةَ رجيمِها[3]

---

(١) قبلة المسيح نفسه في حبّه الاستحواذيّ، كما وصفها في قصيدة "المُناوَلات الأولى".

(٢) يلفت ي. ناكاجي Y. Nakaji (تذكره نشرة آرليا) الانتباه إلى اقتراب لهجة رامبو هنا من خطاب النبيّ أيّوب في السّفْر المعروف باسمه.

(٣) يرى برونيل في تعبير "النّار تعلو مع رجيمها" لبساً يمكن أن نقرأ من خلاله أنّ النار ترتفع برجيمها فتعيده إلى الحياة في هذا العالَم، أو أنّها تتصاعد فتسكنه كليّاً، تُرعبه، وتعْرضه للأنظار. "ليل الجحيم" يُختَتم بصورة نارٍ متفاقمة.

هَذيانات

-I-

العذراءُ الحمقاء[*]

البعل الجهنّميّ

لِنسمَع اعترافَ إحدى رفيقاتِ الجحيم:

«آه يا **بعليَ الإلهيَّ، مولايَ**[1]، لا ترفضِ اعترافَ أكثرِ خادماتكَ اكتئاباً. أنا ضائعة. أنا ثمِلة. أنا بالرّجس مُحمَّلة. يا لها من حياة!

(*) يسترعي هذا القسم انتباهاً خاصّاً. فقد لقي توزّعه بين صوتين تأويلات عديدة يصنّفها الشرّاح إلى ثلاثة تيّارات إجماليّة: يرى التيّار الأوّل في "العذراء الحمقاء" (المستعارة من مَثل "العذراوات الحمقاوات" في الإصحاح الخامس والعشرين، ١-١٣، من "الإنجيل كما رواه متّى") ڤرلين متكبّداً طيش "البعل الجهنّميّ" المتمثّل في رامبو (وهو تحويل لـ "البعل الإلهيّ" في الأناجيل). يستند هذا التيّار إلى عناصر السّيرة الذاتيّة وتاريخ العلاقة بين الشّاعرين، وكان رامبو هو الأكثر سطوةً واجتياحاً ونزقاً فيها. كتبت سوزان برنار (١٩٦٠): "لم يعد أحد حتّى هذه السّاعة ليشكّ بهذا". وكتب إيڤ بونفوا (١٩٦١): "ڤرلين هو من يتحدّث هنا". ويميل تيّار آخر إلى التأويل الرّمزيّ. فأنطوان آدم، مثلاً، يرى أنّ "العذراء الحمقاء" هي روح رامبو الأوّل، رامبو الشابّ وقد أصابها بالجنون رامبو اللاّحق الذي صار يجتذبها في طرق التحرّر الصّعبة. ويميل تيّار ثالث إلى التأويل الداخليّ أو المُحايِث، ويطالب بالقراءة وفقاً للمنطق الشّعريّ بعيداً عن ملابسات السّيرة. فها هو ي. ناكاجي (نشرة آرليا) يلفت الانتباه إلى أنّ الصوت المتحدّث عبر انقساماته العديدة هو صوت راوية البداية نفسه. ويرى ألان جوفروا (أنظرْ مقدّمته لهذه التّرجمة) أنّه يمكن أن يكون "البعل الجهنّميّ" و"العذراء الحمقاء" رامبو نفسه، أوڤرلين، أو كلّ واحدٍ منّا، لفرط ما نحن مأخوذون في لعبة الانقسامات والتشظيّات المألوفة في علاقاتنا بالآخر وبالعالَم.

(١) يرى برونيل في العبارة استعادة لنداء العذراوات الحمقاوات في "إنجيل متّى" (٢٥، ١١): "يا ربّ، يا ربّ، افتَحْ لنا".

«العفوَ، **مولايَ الإلهيّ**، العفوَ! آه! العفوَ! كم من الدّموع ذرفتُ! وكم من الدّموع سَأذرفُ، آملُ ذلك!

«فيما بعدُ، سأعرفُ **البعلَ** الإلهيّ! لقد ولدتُ خاضعةً **له**. - يقدرُ الآخرُ الآنَ أن يضربَني!

«الآنَ، أنا في قاع العالَم! يا صديقاتي! ... كلاّ، لستنّ بصديقاتي... لم يُعرَفْ قطُّ هذيانٌ كهذاً ولا عذاباتٌ كهذه... يا لها من حماقة!

«آه، إنّي أتعذّبُ، أصرُخ. أتعذّبُ حقّاً. معَ ذلك فكلّ شيء مباحٌ لي[1]، أنا المجلّلة بازدراءِ أكثر القلوب مدعاةً للازدراء.

«لِنتقدّمْ أخيراً بهذه المُسارّة[2]، وإنْ يكنْ علينا أن نكرّرَها عشرين مرّةً، مهما يكنْ من اكتئابها وتفاهتها!

«أنا أَمَةُ **البعلِ** الجهنّميّ، ذلكَ الذي غرّرَ بالعذارى الحمقاوات. هوَ ذلك الماردُ حقّاً. ليسَ طيفاً، ولا هوَ بشَبح. كيفَ أصفُه لكنّ!، أنا الفاقدةُ الحِكمةِ، الملعونةُ والميّتةُ عن العالَم؟ - لن أُقتَلَ! - ما عدتُ حتّى لأعرفَ الكلام. في حِدادِ أنا، باكيةٌ وخائفة. هبني شيئاً من النّداوةِ، **مولايَ**، لو طابَ لكَ، لو طابَ لكَ ذلك. أنا أرملةٌ... - كنتُ أرملةً[3]... بلى، كنتُ بالأمس جادّةً حقّاً، وأنا لم أولَدْ لأصبحَ هيكلَ عِظام! ...- هوَ، كانَ شبْهَ طفلٍ... لَطافاتُه الغامضة أغوَتْني. نسيتُ واجبيَ الإنسانيَّ كلّه لأتبعَه. يا لَها

---

(١) بما فيه الرّجوع إلى الوراء والخروج من أسار "البعل الجهنّميّ"، وهو ما لا تقدر عليه (تقول في الأسطر التّالية إنّها أمَة البعل الجهنّميّ، ضحيّة الفتنة التي يمارسها هو عليها مُصادِراً حرّيتها).

(٢) يلفت برونيل (حواشيه في نشرة آرليا هذه المرّة) انتباهنا إلى أنّ الانتقال من لهجة الاعتراف التي قابلناها في بداية المقطع إلى البوح أو المُسارّة لا يشكّل هنا محضَ ادّعاء، بل يشترط كما سنلاحظ الخطاب الشّعريّ الآتي كلّه.

(٣) ترمُّل مزدوج. فـ "العذراء الحمقاء" هي في النصّ الإنجيليّ أرملة "البعل الإلهيّ"، خسرتْه بباعث من رعونتها، وأرملة "البعل الجهنميّ" الذي يكيلها الآن شتّى أصناف العذاب. ونذكّر مع ستينمتز وبقيّة الشرّاح بأنّ "الأرمل" من مفردات ڤرلين الأساسيّة في شعره، كما نشرَ في ١٨٨٦ عملاً نثريّاً عنوانه: "مذكّرات أرمل *Mémoires d'un veuf*". فالمفردة مأخوذة هنا بمعناها العاطفيّ والشعريّ لا بدلالتها "المدنيّة".

من حياةٍ! الحياةُ الحقُّ غائبةٌ. فنحنُ لسنا في العالَم[١]. حيثُما يمضِ أمضِ، ذلكَ لازمٌ عليّ. غالباً ما يغضبُ منّي، أنا النّفس المسكينة. المارد! ماردٌ هوَ، تعلمنَ، ما هوَ بإنسان.

«يقول: «لا أحبُّ النّساء. الحبُّ ينبغي إعادةُ ابتكارِه، ذلكَ شيءٌ معلوم. هُنّ لم يعدْنَ قادراتٍ إلاّ على اشتهاء عَيشٍ مؤمَّن. وما إن يَنلنَه حتّى يَضعنَ جانباً القلبَ والجَمالَ: فلا يبقى سوى ازدراءٍ باردٍ، قُوتِ الزّواجِ في أيّامنا. أو أنّني أقابلُ نساءً تبدو عليهنّ سيماءُ السّعادةِ، ويُمكن أن أجعلَ منهنّ رفيقاتٍ لي، [ولكنّهنَّ] يفترسهنَّ أفظاظٌ للواحدِ منهم مِن رهافةِ الحسّ ما لِكدْسةِ أحطاب...[٢]

«أستمعُ إليه وهو يصنعُ من العارِ مجداً، ومن الفظاظةِ سِحْراً. «أنا من عِرْقٍ بَعيدٍ [يقولُ]: كانَ آبائي إسكندنافيّينَ: يثقبونَ أضلاعهَم ويكرعونَ دمَهم. - سأُحدِثُ على امتداد جسمي حُزوزاً، ووَشماً، أريدُ أن أصبحَ مُنكرَ الهيأةِ كمثْلِ مَغوليّ: سَترينَ كيفَ أُعْوِلُ في الطّرُقات. أريدُ أن أُجنَّ من هول سُعاري. لا تُريني مجوهراتٍ أبداً؛ فسَأزحفُ على البساط وأتلوّى[٣]. ثروَتي أريدُها كلَّها ملطَخةً بالدّم. لن أعملَ أبداً[٤]...» لياليَ عديدةً، وماردهُ يضيّقُ عليَّ الخناق، فنَتدحرجُ وأنا أُصارعُه! - وكثيراً ما كان يَكمنُ في اللّيل وهو سكرانُ على قارعة الطّرُق أو داخلَ البيوتِ ليُفزعني بصورةٍ قاتلة. - «سيدكّونَ عنُقي حقّاً، وسيكون ذلك شنيعاً» [كانَ يقول]». يا لتلكَ الأيّامِ عندَما كانَ يريدُ أن يتمشّى وعليه مَلمحُ الإجرام![٥]

---

(١) عزلَ پول كلوديل Paul Claudel هاتين العبارتين من سياقهما، لصالح القول بإيمان رامبو بحياة تقوم خارج الحياة الدّنيا أو العالَم الأرضيّ. والعبارة الثّانية تذكّر بقول يسوع: "لستُ بعدَ اليوم في العالَم" ("إنجيل يوحنّا"، ١٧، ١١).

(٢) تتضمّن الفقرة في قسمها الأوّل نقداً لمتطلّبات النّساء (كما في "ردود نينا القاطعات")، وفي القسم الثّاني دفاعاً عن المرأة نجد صورةً له واضحة في رسائل رامبو وأشعاره المكتوبة أثناء كومونة باريس.

(٣) يتلوّى من شهوة الثّراء.

(٤) هو رفْض العمل، الذي يشكّل ثابتة في شعر رامبو.

(٥) هذه الرّغبة تفصح عن اشتهاء للموت. برونيل يذكّر بما قاله رامبو أعلاه على لسان الرّجيم: "جريمةً بسرعة، لأسقط في العدم بقوّة ناموس البشر".

«أحياناً، في رطانةٍ يَشوبُها الحنان، يتكلّم عن الموتِ الذي يدفعُ إلى التوبةِ، وعن البائسينَ الموجودين يقيناً، والأعمالِ الشاقّةِ والهجراتِ التي تُمزّق القلوب. في المواخير، حيثُ كنّا نسكرُ، كانَ يبكي فيما يتأمّلُ مَن يحيطونَ بنا، ماشيةَ الشقاء[١]. في الشّوارع المظلمةِ كانَ يرفعُ السّكارى عن الأرض. كان لديهِ شفقةُ أمّ بالغةِ القسوةِ على الصّغار. - وكان بمثلِ دماثةِ تلميذةٍ صغيرةٍ في درسٍ دينيّ. - كانَ يدّعي الإحاطةَ بكلّ شيءٍ[٢]، التّجارةِ والفنّ والطبّ. وأنا كنتُ أتبعُه، ذلكَ لازم![٣]

«كنتُ أرى «الدّيكورَ»[٤] كلّهُ الذي يُحيطُ به نفسَه في الفكر؛ الثّيابَ والشّراشفَ وقِطَعَ الأثاث: وكنتُ أفترضُ له شِعاراً[٥] ووجهاً آخر. كنتُ أرى كلَّ ما من شأنهِ أن يمسّه، كما كان سَيودّ أن يبتكرَه لنفسه. وعندما كنتُ أبدو لنفسي خاملةَ الفكرِ، كنتُ أتبعه بعيداً، في أفعالٍ غريبةٍ ومعقّدةٍ، طيّبةٍ أو شائنةٍ: كنتُ واثقةً من عدم التمكّن من ولوجِ عالمهِ أبداً. قربَ جسدهِ العزيزِ النّائم، كم من السّاعاتِ سهرتُ[٦]، باحثةً عمّا يحدو به إلى نُشدانِ الهربِ من

(١) يُذكّر أنطوان آدم بأنّ هذه السطور تُثبت أنّ هذا "المارد" أو "البعل الجهنّميّ" لا يمكن، بدلالة ما يعبّر عنه هنا من رأفة، أن يرمز إلى إرادة الشرّ. هو بالأحرى الكائن غير المتوافق وشرطَه البشريّ. ولعلّنا لا نتبع برونيل عندما يرى في هذه السّطور حناناً مفتعلاً من قِبل "البعل الجهنّميّ"، بعدما حملَ دفاعه عن المرأة أعلاه على محمل الجدّ.

(٢) كان ڤرلين يدعو رامبو بالـ philomathe، أي طالب العِلم الكليّ أو الرّاغب في الإحاطة بكلّ شيء.

(٣) في القول: "ذلك لازم"، تعيش "العذراء الحمقاء" هذه الواقعة الماضية كما لو كانت تحدث في الحاضر، وهذا مزج للأزمنة معهود لدى رامبو.

(٤) بعضهم يترجم المفردة "décor" إلى "زيان" أو "منمق" وسواها من المفردات غير الأليفة. ولّما كانت المفردة دخلت في الاستعمال العامّ في العربيّة، وكذلك لمّا كان رامبو نفسه لا يأنف من استخدام كلمات يوميّة وحتّى عاميّة، فقد ارتأينا تبنّيها في هذه التّرجمة.

(٥) كتبَ رامبو: "armes" (أسلحة)، إلاّ أنّ المفردة تُحيل، باتّفاق الشرّاح، إلى "armoiries"، أي "شعارات" (شعارات الأشخاص أو طغراواتهم الحاملة رسمَ أسلحة). "العذراء الحمقاء" تفترض لـ "البعل الجهنّميّ" حياة فروسيّة وانتماءً إلى النبالة.

(٦) يذكّر برونيل بأنّ "العذراوات الحمقاوات" يسهرن أيضاً في الحكاية الإنجيليّة. إنطلاقاً من حكايتهنّ يقول الإنجيل مخاطباً البشر بعامّة: "فاسهروا إذاً، لأنّكم لا تعرفون اليومَ ولا السّاعة" ("إنجيل متّى"، ٢٥، ١٣).

الواقع بمثْلِ هذه القوّة. لا إنسانَ كانَ له أمنيةٌ كهذه. كنتُ أُقرّ، - دونَ خشيةٍ عليه، - بأنّه يمكن أن يشكّل خطراً على المجتمع حقيقيّاً. - ربّما كان لديه أسرارٌ **لتغييرِ الحياة**؟ كنتُ أقولُ في سرّي: كلاّ، لا يفعلُ هوَ سوى أن يبحثَ عنها. بإيجازٍ، رأفتُه مسحورةٌ، وأنا سَجينتُها. لا روحَ أخرى ستكونُ لها القوّةُ الكافيةُ - قوّةُ اليأس! - لاحتمالها، - ولتكونَ محميّةً ومحبوبةً من لدنْه. ثمّ إنّي ما كنتُ لأتخيّلَه صحبةَ روحٍ أخرى: أعتقدُ أنّ الإنسان يرى **ملاكَهُ** هوَ، لا **ملاكَ** سواه أبداً. كنتُ في روحهِ كما لو في قصرٍ أُخليَ حتّى لا يُرى فيهِ شخصٌ مفتقرٌ إلى النُّبالة مثلي: كذلكَ هوَ الأمر كلُّه. كنتُ وا أسَفاهُ تابعةً له حقّاً. لكنْ ما كانَ يريدُ من وجوديَ المكفهرّ الخائف؟ لئنْ لم يكن يُميتني، فهوَ ما كانَ كذلكَ ليَجعلني أفضل! كنتُ أقولُ له أحياناً في غيظٍ مكتئبٍ: «أَفهمُكَ»، فيهزُّ كتفيه.

«على هذه الشّاكلة، لمّا كانَ أسايَ دائمَ التجدُّدِ، ولمّا كنتُ أبدو تائهةً لعينيَّ أنا نفسي كما لجميعِ الأعين التي كانت ستحدّقُ بي لو لم يكُ محكوماً عليَّ بأنْ ينساني الجميع!، فأنا كنتُ أكثرَ فأكثرَ ظمأً لطيبته. بفضل قبلاتهِ وعناقاته الوَدود كنتُ بالفعلِ ألِجُ سماءً، سماءً حالكةً، وأودُّ لو نُسيتُ فيها، مسكينةً، صمّاءَ، خرساءَ، عمياء. ولقد اعتدتُ ذلك. كنتُ أرانا كَمثْلِ طفلَينِ طيّبَينِ حُرَّينِ في التجوّلِ في **فردوسِ** الكآبة[1]. كنّا منسجمَين. ببالغِ التأثّر نعملُ سوّية. لكنْ بعدَ مداعبةٍ نافذةٍ كانَ يقولُ: «كم سَيبدو لكِ ما مررتِ بهِ غريباً عندما لا أعود أنا موجوداً. عندَما لن يعودَ ذراعايَ تحتَ عنقكِ، ولا قلبي لتستريحي فيهِ، ولا هذا الفمُ على عينَيك. ذلكَ أنّ عليَّ أن أمضيَ بعيداً، يوماً ما، بعيداً جدّاً. ثمّ إنّ عليَّ أن أُساعدَ آخرين: هذا فرْضٌ عليّ.

(١) يرى برونيل في هذا المقطع محاكاة ساخرة لمصير بطلَي "غادة الكاميليا *La Dame aux camélias*" لألكساندر دوما الابن، والفردوس المؤقّتة التي وجدا فيها نفسيهما. كانت الرّواية قد صدرت في ١٨٤٨، إلاّ أنّها أُعِدّتْ للمسرح في لندن في حزيران/ يونيو ١٨٧٣، أي في فترة كتابة "فصل في الجحيم".

حتّى إذا لم يكنْ ذلكَ مُشوِّقاً...، يا روحاً عزيزة[1]»... وعلى الفورِ كنتُ أتخيّلني وهو قد رحَلَ عنّي، فريسةً للدّوارِ، مدفوعاً بي إلى أبشَعِ ظلام: إلى الموت. فأروحُ أُطالبُه بأن يعِدَ بألاّ يهجرني. ألفَ مرّةٍ قطعَ عهدَ العاشقِ هذا. وكانَ ذلكَ بمثلِ رعونتي وأنا أقولُ له: «إنّني أفهَمُك».

«آهِ، لم أشعرْ بالغيرة منه قطّ. أظنُّ أنّه لن يهجرَني. ما سَيُصبح؟ لا يعرف أحداً، ولن يعملَ أبداً. يريدُ أن يعيشَ كالسّائر في نومه. أفَستَهَبُهُ طيبتُه ورأفتُه وحدَهما حقّاً في العالَم الفعليّ؟ أحياناً، أنسى قليلاً الرّزءَ الذي سقطتُ فيه: سَيجعلني هوَ قويّةً، سَنُسافرُ، ونمارسُ في الصّحراءِ الصّيدَ، وننامُ على بلاط المدنِ المجهولةِ، بلا عنايةٍ ولا آلام. أو أستيقظُ، وتكون النّواميس والطّبائع قد تغيّرتْ - بفضلِ سلطانهِ السّحريِّ هوَ، - والعالَمُ، وقد بقيَ هوَ هوَ، سيتركني لرغائبي، لمسرّاتي وعدم اكتراثي. آه، حياةُ المغامراتِ، الموصوفةُ في كتُبِ الأطفالِ، أأنتَ مُثيبُني بها، أنا التي تعذّبتُ كثيراً؟ إنّه لا يقدر. وأنا أجهل مَثَلَه الأعلى. قالَ لي إنّه يَعروه النّدَمُ وتحدوهُ آمالٌ، وإنّ هذا ليسَ ينبغي أن يَعنيَني. أتُراهُ يُكلّمُ اللّه؟ ربّما كانَ عليَّ أن أتوجّهَ إلى اللّه. أنا في أعمقِ أعماقِ الهاويةِ، وما عدتُ لأعرفَ الصّلاة.

«لو فسّرَ لي أحزانَه، فهل سأفهمها أكثرَ ممّا أفهمُ سخريتَه؟ إنّه يُهاجمني، يُشعرني بالعارِ من كلّ ما أمكَنَ أن يلمسَني في الدّنيا، ويَستنكرُ إذا ما بَكيت.

«[يقولُ لي]: «أترَينَ هذا الفتى الأنيقَ يدخلُ ذلكَ المنزلَ الجميلَ الهادئ: اسمُه دوال، دوفور، آرمان[2]، موريس، ما أدراني؟ لقد تفانتِ امرأةٌ في حبّ هذا الشّرّيرِ الأبله: وماتتْ، ولا ريبَ أنّها الآنَ قدّيسةٌ في السّماء. سَتُميتينَني أنتِ كما أماتَ هوَ تلكَ المرأة. ذلكَ هوَ قَدَرُنا، نحنُ أصحابَ القلوبِ

(١) يُذكّر تعبير "يا روحاً عزيزة" بالرّسالة الشّهيرة التي كتبها ڤرلين لرامبو يدعوه فيها إلى "غزو" باريس، قائلاً له: "تعالي أيّتها الرّوح الكبيرة العزيزة. إنّنا نناديكِ وننتظركِ".

(٢) يُشير برونيل إلى أنّ رامبو يدسّ في قائمة الأسماء هذه، على سبيل المحاكاة السّاخرة، اسم بطل "غادة الكاميليا": آرمان دوڤال Armand Duval. وهو يرى في عبارة: "ولا ريبَ أنّها الآنَ قدّيسةٌ في السّماء" استعادة تهكّميّة واضحة للغة الرّواية المذكورة.

المُفعمةِ رأفة...» أسفاً! كانَ جميعُ من يعملونَ يبدونَ له في بعضِ الأيّام ألعوبةَ هذيانٍ أخرقَ: فيضحكُ بشناعةٍ، طويلاً. - ثمّ يستعيدُ طبائعَه، طبائعَ أمٍّ فتيّةٍ أو أختٍ محبوبة. لو كانَ أقلّ وحشيّةً لكنّا أُنقِذنا! لكنّ رقّتَه قاتلةٌ هيَ أيضاً. وأنا خاضعةٌ له. آه! إنّي حمقاء!

«ربّما اختفى ذاتَ يوم بصورةٍ مُعجزةٍ؛ لكنْ ينبغي أن أعرفَ إنْ كانَ سَيَرقى إلى سماءٍ ما، وأن أرى قليلاً صعودَ صديقي الصّغير!»[1]

ما أغرَبَها زيجة![2]

(١) كتبَ: "assomption"، وهي المفردة نفسها المرصودة لوصف "اختطاف" مريم العذراء على أيدي الملائكة وصعودها إلى السّماء. في استخدام المفردة بحقّ "البعل الجهنميّ" تجديف كبير في نظر ستينمتز، وربّما تعلّق الأمر بالإبانة عن الشّاكلة التي تؤسطِر فيه "العذراء الحمقاء" بعلها أو تهبه صفة القداسة.

(٢) العبارة الختاميّة هي للمتكلّم الأساسيّ في "فصل في الجحيم"، أو راويتها. ويرى ناكاجي (نشرة آرليا) في هذه العبارة، النثريّة الطّابع، وضمنَ سخرية رامبو المعهودة، التي يتناوب فيها التّهويل والتقليل، إعادة مقصودة للنصّ إلى مشهد "دراما" عائليّة عاديّة.

هَذيانات

-II-

خيمياء الكلمة[*]

لِيَ الكلام[1]. هي ذي حكايةُ إحدى حماقاتي[2].

منذُ زمنٍ بعيدٍ، كنتُ أتبجّحُ بحيازةِ جميعِ المَناظر الممكنةِ، وأجدُ مشاهيرَ الرّسمِ والشّعرِ الحديثِ مُضحِكين.

(*) هذه الهذيانات هي هذيانات الشّاعر نفسه في هذا الشّوط من مسيرته الشعريّة والكيانيّة. فيها يستعيد بعض قصائده الموزونة والمقفاة السّابقة، خصوصاً القصائد المكتوبة في ١٨٧٢ (وربّما في قسم من ١٨٧٣)، استعادة نقديّة أو يائسة يقوم بها شاعر كان يعتقد بإمكان تحقيق مشروعه المتمثّل في اختراع الموسيقى أو اللّغة الشّعريّة التي تعبّر عن التّجربة باكتمال وتزامُن، وتُساهِم في تغيير الحياة (ما يدعوه هو نفسه تارةً "التّناغم الجديد" وطوراً "خيمياء الكلمة")، وها هو يعتقد باستحالة هذا المشروع. ينبغي أيضاً الانتباه إلى فرادة هذا التّنويع الموسيقيّ بين سرديّات هي من أروع نماذج قصيدة النّثر وإيقاع القصائد الموزونة المستعادة التي بها جدّد رامبو إيقاعات الشّعر الفرنسيّ الممتثل للعَروض، ومَنَحها سلاسة وقوّة. كما نجد في الأغاني والقصائد الموزونة المستعادة هنا تغيـرات سنشير إلى الدّالّ منها. أمّا المفردة "خيمياء"، فقد يكون اهتمام رامبو بها آتياً، حسبَ ستينمتز، من قراءته لـ "فاوست" غوته، كما كان بودلير قد كتبَ قصيدة "خيمياء الألم" *Alchimie de la douleur*.

(١) يستعيد المتكلّم الأساسيّ هنا الكلام بعدما كان تركَه في القسم السّابق لـ "العذراء الحمقاء".

(٢) ينبغي أن نستعيد هنا ونطوّر قراءة برونيل لهذه التّجربة التي يرى أنّ رامبو يصوّرها بدقّة باعتبارها سياقاً طويلاً ومعقّداً وينتظم في مراحل. مراحل تشير إليها جيّداً تعابير تُهيكِل هذا القسم ("خيمياء الكلمة") وتُموقع لحظاته الأساسيّة في الزّمن: "كانت تلك **في البداية** دراسات"؛ "**ثمّ** بمعونة هلوسة الكلماتِ..."؛ "**وأخيراً**، أيّتها السّعادة، ويا أيّها العقلُ..."؛ "إنقضى هذا، أعرف **اليومَ**..." (التّأكيد على الكلمات من عندنا). تتبع التّجربة ثلاث مراحل: مرحلة الحماسة التي تُوهم الشّاعر بأنّه يقدر، بمعونة هلوسة رؤاه وهلوسة الكلمات، أن يحوّل الواقع. تليها مرحلة حمّى وظمأ تشمل جسد=

كنتُ أُحبُّ الرّسومَ الخرقاءَ وأعاليَ[1] الأبوابِ وأنواع «الدّيكوراتِ» وسُرادَقاتِ الحواةِ واليافطاتِ والمُنَمنماتِ الشعبيّةَ؛ والأدبَ العتيقَ ولاتينيّةَ الكنائسِ والكتبَ الخلاعيّةَ الخاطئةَ الإملاءِ ورواياتِ أسلافنا وحكاياتِ الجنّ وكتبَ الطفولةِ الصّغيرةَ والأوبراتِ القديمةَ والأغاني البلهاءَ والألحانَ السّاذجة.

كنتُ أحلمُ بحملاتٍ[2]، ورحلاتٍ استكشافيّةٍ لم يروِ مثلَها أحدٌ، بجمهوريّاتٍ بلا تواريخَ، بفِتَنٍ دينيّةٍ أُخمِدتْ، بثوراتٍ في الأعرافِ وهجراتٍ للأعراقِ والقارّاتِ: كنتُ أؤمنُ بجميع ضروبِ السِّحر.

إختَرَعتُ لونَ حروفِ العلّةِ! - A سوداءُ[3] E بيضاءُ، I حمراءُ، O

=الشّاعر أو الرّائي وفكره والعالَم المحيط، الذي أراد هو تحويله. يهب آنئذ نفسه للشّمس، "إله النّار"، ويحلم بالتحوّل إلى "شرارة من نور طبيعيّ" أو من نور خالص. يبلغ هذا المسار الإشكاليّ ذروته عندما تصيب الرّائي هلوسة من نوع جديد، لم يرغب هو فيها ولم يعمل على اجتراحها، هلوسة تريه الحيَوات المتعدّدة لمن يحيطون به وجوقات الأصوات التي تتصاعد في داخله والتي تصفها، بروعة، قصائد أخرى من هذه الفترة لم يستعدها هنا وهي ماثلة في "قصائد أخرى وأغانٍ" ("ملْهاة العطش" مثلاً أو "العصر الذّهبيّ"). في الطّور النّهائيّ، السّابق للحظة الخروج من "خيمياء الكلمة" ومن تجربة الهلوسة بعامّة، يبدو فكره وقد شهد انهياراً مريعاً، فإذا به يعود ليحلم بأشياء كان قد سخرَ منها في أشعاره السّابقة، كالسّعادة البسيطة والرّغبة في الذّوبان في العناصر والقول بنوع من الإيمان القدَريّ بحتميّة للمصير. وتقدّم لنا آخِر مقطوعة موزونة مستعادة هنا ("يا فصول يا قلاع") صورة بالغة التأثير لهذه "البلاهة" المتعاظمة ولهذا الاستسلام لخفوت صوت الدّاخل. وفي خاتمة المطاف، يتحقّق الخروج الذي يسمح للشّاعر بأن يسخر من "حماقاته" أو "جنوناته" تلك، غير عارفٍ بأنّه قدّم عبرها تصويراً فذّاً للذّات المُعانية التي تحسّ بهرب ركائزها منها وإفلات العالَم، زيادةً عن تجديده للبيت الشّعريّ وإيصاله إيّاه إلى النّقطة التي سيتجاوز فيها ذاته. هذا الخروج هو الذي يجعله قادراً أخيراً على أن "يحيّي الجَمال".

(١) يقصد الرّسوم التي تعلو أبواب بعض البيوت، وكانت تستهوي خيال الشّاعر الفتى. الأمر نفسه مع سرادقات الحواة أو خيامهم، المذكورة لاحقاً، والمعروف أنّها ملوّنة في العادة، ومُبَهرَجَة.

(٢) كتب حرفيّاً: " croisades " (حملات صليبيّة)، إلاّ أنّ هذه التّسمية صارت تُطلق على كلّ حملة طويلة الأمد، ضخمة.

(٣) الحروف في الفرنسيّة مذكّرة. وكما أسلفنا في الإشارة إليه لدى ترجمة القصيدة المُشار إليها هنا ضمناً ("خيمياء الكلمة")، فنحن نورد الحروف بلغتها الأصليّة لأنّ لشكلها نفسه دوراً أساسيّاً في خيمياء الشّاعر، وكذلك لأنّ صوت بعضها غير متوفّر في العربيّة تماماً.

زرقاءُ، U خضراء. - كنتُ أضبطُ حركةَ كلّ حرفٍ صحيحٍ وشكلَه، وبمعونةِ إيقاعاتٍ غريزيّةٍ[١] أفتخرُ لابتكاري كلاماً شعريّاً يكونُ، يوماً ما، مفتوحاً لجميعِ الحواسّ[٢]. كنتُ أحتفظُ لنفسي بالتّرجمة.

كانتْ تلكَ في البدايةِ دراسات[٣]. كنتُ أكتبُ سكوناتٍ، لياليَ، وأدوِّنُ ما لا ينْقال. كنتُ أُثبّتُ دُوارات[٤].

* * *

بعيداً عن الطّيرِ، وعن القطعان، والقرويّات[٥]
ما كنتُ أشربُ جاثياً على ركبتيّ في أجَمَةِ الخَلَنَج[٦] هذه
محاطاً بغاباتِ بندقٍ حانية،
في ضبابِ أصيلٍ أخضرَ فاتر؟

ما كان عساني أشربُ في «الواز»[٧] الفتيّ هذا،

---

(١) غريزيّة أي، حسبَ برونيل، ساذجة في نظره الآن.

(٢) تعبير حمّال لوجوه. فالعبارة " accessible à tous les sens " يمكن أن تعني إشارة إلى فكرة رامبو في "تشويش الحواسّ تشويشاً طويلاً وواسعاً ومدروساً" ("رسالة الرّائي الثّانية")، وكذلك، على ما يرى برونيل، كلاماً شعرياً "يُقرأ بجميع المعاني". وسبقَ أن قال رامبو لأمّه، يوم سألته عن معنى "فصل في الجحيم" الذي كان هو بصدد كتابته، إنّه "ينبغي القراءة حرْفيّاً وبجميع المعاني".

(٣) هكذا ينعت مشروعه السّابق، مشروع الرّائي وخيمياء الكلمة، باعتباره كان بحثاً أو تجريباً.

(٤) لاحظَ القارئ ولا شكّ وحدة النّقائض أو التّلاقيات المتعارضة عن قصد oxymorons (كتابة السكّون وتدوين ما لا يمكن قوله وتثبيت الدّوار)، بها يعبّر رامبو عن طبيعته مشروعه السّابق واستحالته.

(٥) اعتباراً من هنا يستعيد رامبو، مع تعليقات ساخرة أحياناً، بعض غنائيّاته السّابقة، مجرّداً أغلبها من عناوينها. وهو يسترجعها مع نواقص وتغييرات، إمّا لأنّه كان يدوّنها عن الذّاكرة أو لكونه يُعدّلها عن قصد. وسنشير إلى التغييرات الأساسيّة وأثرها على قراءة المقطوعات المعنيّة في سياقها الجديد. وحرصاً على سيولة القراءة سنُعيد التّذكير بالحواشي التي أرفقنا بها هذه القصائد في موضعها الأوّل.

(٦) نبات خشبيّ يحمل أزهاراً بنفسجيّة ووردية وينمو في الأراضي الصّلصاليّة.

(٧) نُهير ينبع من بلجيكا ويخترق فرنسا ليصبّ في "السّين" قريباً من باريس. ولعلّه ينعته بالفتيّ إشارةً، حسبَ برونيل، إلى أنّه يرصده غير بعيدٍ عن منبعه.

- درداڑٌ بلا أصواتٍ، حشائشُ بلا أزهارٍ، سماءٌ ملبّدة! -
أن أشربَ من هذه المَطْراتِ الصُفرِ، بعيداً عن كوخيَ العزيز؟
شراباً من الذّهبِ يجعلُ العَرَقَ يَنضَح.

كنتُ كمثْلِ يافطةِ نُزلٍ مُريبة[1].
- هبّتْ عاصفةٌ وكنَستِ السّماءَ. في المساء
كانَ ماءُ الغاباتِ يضيعُ فوقَ رمالٍ بَتول،
ورياحُ اللّهِ تقذفُ في البِرَكِ كِسَراً من الثلج؛

باكياً، كنتُ أُبصِرُ الذّهَبَ - ولم أتمكّنْ من الشُّرب.

* * *

في الرّابعةِ من صباحِ الصّيف،
ما يزال يتواصلُ رقادُ العشّاق.
عبرَ الغيْضاتِ تتشتّت
رائحةُ المساءِ المُحتفَل بِه.

هناكَ، في مَشغَلهم الواسع
تحتَ شمس الهيسبيريّات[2]

---

(١) يفكّر بالصّوَر التي كانت توضع كإعلانات دعائيّة للنّزُل والحانات، ويقول إنّ صورته بمرآه الرّثّ ذاك كانت ستشكّل يافطةً من هذا النوع بالغة الرّداءة.

(٢) من اليونانيّة «hespera» (الغروب): جزُر أسطوريّة كانت مموقَعة في أطراف العالَم، تضمّ بساتينها تفّاحات ذهبيّة. وحسبَ ستينمتز، يبدو رامبو وهو يُماهي هنا بين الشّمس والثّمار الذّهبيّة لهذه الجزُر.

ينهمكُ – وقد شمّروا عن أردانهم –
النجّارون.

في **صحرائهم** الطّحلبيةِ، هادئين،
يهيّئونَ زخارفَ فاخرةً لبيوت
ستَرسمُ فيها المدينة
سماواتٍ زائفات[1].

آهِ، من أجلِ هؤلاءِ **العمّال** الفاتِنين،
رعايا عاهلٍ بابليّ[2]،
أتركي يا ڤينوسُ، لهنيهةٍ، العشّاق
الذينَ روحُهم متوّجة[3].

يا ملكةَ الرّعيان[4]،
أجلُبي للعمّالِ ماءَ الحياة،
ولتكنْ قواهم في سلام

---

(١) أي، حسبَ برونيل، مرسومة على السّقوف الباذخة للبيوت.

(٢) أي رعايا كلّ ملك مولع بالأبنية الضّخمة على غرار نبوخذنصّر.

(٣) أي الذين يعيشون في رغد ملوكيّ (استمرار الاستعارة الملوكيّة) بالمقارنة مع العمّال المستعبَدين (برونيل). كما يفكّر ألان جوفروا بأنّ من الممكن أن نقرأ معنى مضمراً وهو أنّ روحَي العاشقَين تضفران بالتقائهما تاجاً فرداً. وهنا تكمن "الفكرة الصّباحيّة الطّيبة" التي جعلَ منها رامبو عنوانَ قصيدته ضمن قصائد ١٨٧٢ : أن تغادر ڤينوس العشّاق المترَفين لتعنى بالعمّال المجهَدين.

(٤) يواصل مخاطبة ڤينوس، وكانت تُلقّب بـ "ملكة الرّعيان". يُذكّر ستينمتز بأنّ الرّاعي پاريس هو الذي منحها الجائزة عندما حكّم في جَمال الآلهة الإناث.

في انتظارِ الاستحمامِ ظهراً في البحر[١].

* * *

كانَ للعتائقِ الشعريّةِ[٢] نصيبٌ وافرٌ في خيميائي خيمياء الكلمة.

كنتُ أُعوِّدُني على الهلوَسةِ البسيطة[٣]: أرى بصورةٍ صريحةٍ مسجداً في محلّ معملٍ، ومدرسةَ طبّالينَ بناها ملائكةٌ، وعرباتٍ في طرُق السّماء، وصالوناً في قاعِ بحيرةٍ؛ [كنتُ أرى] الأسرارَ والمسوخَ؛ وكانَ عنوانُ تمثيليّةٍ ترفيهيّةٍ ينشرُ الرّعبَ أمامي[٤].

ثمّ، بمعونةِ هلوَسةِ الكلماتِ، كنتُ أُفسّرُ سَفْسَطاتي السّحرية!

وانتهى بي الأمرُ إلى أن أجدَ فوضى فكري مقدّسة. كنتُ مُتبطّلاً، وفريسةَ حمّى ثقيلةٍ: أحسدُ غبطةَ الحيَوانِ، - السُّرفاتِ التي تمثّلُ براءةَ اليمابيسِ[٥]، والخُلْدِ[٦] [التي هيَ] رقادُ البكورة!

راحَ طبعي يشتدّ. كنتُ أُودّعُ العالمَ في ضروبٍ من أغانٍ عاطفيّة[٧]:

---

(١) لمّا كان "ماء الحياة" يسمّي أيضاً نوعاً من الكحول، فثمّة من يؤوّل البيت الأخير بمعنى أنّ الاستحمام المنتظَر في البحر، إبّانَ الظهيرة، هو النّبيذ، يتناوله العمّال بعدَ "ماء الحياة" الذي يشربونه صُبحاً. ستينمتز يرى أنّهم ينتظرون ببساطة طلوع فينوس من الموج، الذي ولدتْ في الأسطورة منه.

(٢) يجمع هذا التّعبير، في نظر برونيل، كلّ ميوله الشعريّة التي وصفها وانتقدَها أعلاه.

(٣) يفرّق رامبو بين "الهلوَسة البسيطة" التي تتمّ بمعونة صوَر وتداعيات ذهنيّة كهذه التي يصفها هنا وبين ما يدعوه في الأسطر التالية "هلوَسة الكلمات"، التي تمثّل مرحلة متقدّمة في مشروعه، فيها حاولَ تحويل العالم باللّغة.

(٤) يقصد أنّه، في هلاسه ورؤيته الأشياء بعضها في محلّ بعضٍ، صار يجد ما يبعث على الرّعب في عنوان تمثيليّة ترفيهيّة.

(٥) كأنّه، إذْ هوَ في أعماق الجحيم، يهفو إلى اليمابيس، وهي في العالَم الآخَر مأوى الوثنيّين والأطفال الذين ماتوا غير معمَّدين. أمّا السُّرْفة فهيَ دودة الفَراش منذ خروجها من البيضة حتى تتحوّل إلى خادرة.

(٦) دُوَيبة تعيش في جوف الأرض.

(٧) يختار، بصورة شديدة الإعراب عن رفضه لأشعار تلك المرحلة، المفردة "romances" وهي أساسيّة في عنوان إحدى أهمّ مجموعات ڤرلين الشعريّة: "أغانٍ عاطفيّة بلا كلمات" *Romances sans paroles*.

أغنية البُرج الأعلى[1]

ألا ليأتِ، ألا ليأتِ
الزّمنُ الذي نَهيم به[2].

ذقتُ من الصّبرِ ما لَن
أنساهُ أبداً.
المَخاوفُ والآلام
إلى السّماءِ صعدَتْ.
والظمأُ الفاسد
يُظلِمُ عُروقي.

ألا ليأتِ، ألا ليأتِ،
الزّمنُ الذي نَهيم به.

كمثْلِ المَرْج
للّنسيانِ يُهجَر
فيَكبرُ ويُزهِر
زؤاناً وبخوراً[3]،

---

(١) هنا اختزال للمقطوعة بالقياس إلى صيغتها الأصليّة. وتلفت مارغريت ديفز (تذكرها نشرة آرليا) الانتباه إلى أنّ المقاطع المحذوفة هنا هي هذه التي كان رامبو يلمّح فيها تلميحاً سعيداً إلى علاقته بڤرلين.

(٢) أشار إيزامبار إلى أنّ رامبو يحاكي هنا ويحوّر لازمة أغنية شعبيّة يغنّيها الفلاّحون لاستعجال نضج نبات الشّوفان من أجل حصاده، تقول: "يا شُوفان، يا شُوفان / ليأتِ بكَ الطّقسُ الطيّب".

(٣) أي يُزهر بالغثّ والسّمين.

في الطّنينِ الصّارخ
لِذُباباتٍ قذِرة.

ألا ليأتِ، ألا ليأتِ،
الزّمنُ الذي نَهيم به.

كنتُ أُحبُّ الصّحراءَ والبساتينَ المحروقةَ والمخازنَ الذاويةَ والمشروباتِ الفاترة. كنتُ أتجرجرُ في الأزقّةِ العطِنةِ، ومغمضَ العينينَ أهَبُني للشّمسِ، إلاهة النار.

«أيّها الجنرالُ[1]، إنْ كانَ بقيَ على متاريسكَ الخَربةِ مدفعٌ هَرِمٌ، فلتنسفْنا بكُتلِ تُرابٍ يابس. إلى زجاجِ المخازنِ الرّائعة! إلى الصّالونات! إجعلِ المدينةَ تلتهمُ غبارَها. أكسِدِ الميازيب. إملأ مقاصيرَ السيّداتِ بِذَرورِ يواقيتَ لاهب...»[2]

آهِ! يا للذّبابةِ الثّملةِ في مبْوَلةِ النُّزلِ، عاشقةِ زهرِ لسانِ الثّورِ، التي يُذيبها شعاع![3]

---

(١) كان رامبو يدعو الشّمس "الجنرال" (والشّمس في الفرنسيّة اسم مذكّر)، وعلى هذا النّحو يخاطبها هنا، بعدَما صرّحَ، في نهاية المقطع السّابق، بالقول: "أهَبُني للشّمس، إلاهة النّار". هي رغبة في نهاية قياميّة للعالَم يستعيد فيها، حسب ستينمتز، عنف كومونة باريس ورغبته هو في انتقام تقوم به "الطّبيعة" من "الثّقافة" (مؤسّسات البشر)، وهو ما سوف يتشخّص أكثر في "إشراقات"، عبرَ فكرة الطّوفان الجديد.

(٢) لا تدلّ المعقّفات هنا على اقتباس كما اعتقد البعض، بل بها يستعيد الشاعر كلام أناه القديمة، لا سيّما وأنّنا نقرأ في بداية هذا المقطع في مسوّدات "فصل في الجحيم" عبارة "كنت أقول".

(٣) ترى مارغريت ديڤز (يذكرها برونيل) في هذه الصّورة لذبابة يُذيبها شعاعٌ رغبةً من لدن المتكلّم في الذّوبان والتّلاشي، وسبقَ أن كتبَ رامبو في "أعلام نوّار": وإذا ما جرَحني شعاعٌ / فسأموتُ فوقَ الطّحالب".

جوع[1]

إنْ كنتُ أشتهي فلا أشتهي

سوى التّراب والأحجار.

دائماً من الهواء أتغذّى،

ومن الصّخرِ والحديدِ والفحم.

يا مجاعاتي، دوري. إرعَي، يا مجاعات[2]،

في حقلِ الأصوات.

أجذُبي سمَّ اللبلاب،

المُبهِجَ.

كُلي الحصباءَ التي يكسرون،

والأحجارَ العتيقةَ أحجارَ الكنائس؛

حصى الطّوافينِ القديمة،

أرغفةٌ منثورةٌ في الوديان الرّماديّة.

* * *

---

(١) بالإضافة إلى حذف اللاّزمة "جوعي يا آن يا آن / على ظهر حماركِ يهرب"، وكذلك تبسيط العنوان، أهملَ رامبو هنا أو نسيَ مقطعين من هذه القصيدة التّابعة لأشعار ١٨٧٢. وسيعوّض عنهما، كما سنرى، بمقاطع جديدة تحتفظ مع المقطعين الغائبين بأواصر معنويّة واضحة فكأنّه، كما يشير إليه ستينمتز، قد ألّف المقاطع الجديدة انطلاقاً من استذكارات شبْه مبهمة للأبيات المنسيّة.

(٢) إستخدم رامبو الجمع ("جوعات")، جمع لا يمكن إغفاله، فبه يشير إلى أنّ لجوعه وجوهاً عديدة، فهو ليس جوع الجسد وحده. آثرنا نحن "مجاعات" لأنّها سائغة أكثر.

كانَ الذّئبُ يصرخُ تحتَ الخمائل[1]
باصقاً الرّيش الزّاهي
ريشَ مأدبتهِ من الدّواجن:
كمثلهِ أنا أتلَف[2]

الفاكهةُ والخسّ
لا تنتظرُ سوى القطاف؛
لكنّ عنكبوتَ السّياج
لا يلتهمُ سوى البنفسج[3].

فلأَنَمْ، فلأَغْلِ
عندَ هياكلِ سليمان.
على الصّدأ يسيلُ المَغليُّ،
وبِقدرونَ[4] يمتزج.

---

(١) لا توجد مخطوطة للمقاطع الثّلاثة التّالية خارج "فصل في الجحيم"، ممّا عزّز الاعتقاد الذي أشرنا إليه في الحاشية السّابقة في أنّ رامبو إنّما ألّفها وفقَ فنّه الشعريّ السّائد في قصائد ١٨٧٢ المستعادة هنا، ليدرأ نسياناً.

(٢) يوظّف الشّاعر هنا، حسبَ برونيل (نشرة آرليا)، التعبير الفرنسيّ الشّائع: "جائع جوع الذّئاب".

(٣) هنا مفارقة عبثيّة. فالخسّ ناضج للأكل، إلاّ إنّ العنكبوت لا يلتهم إلاّ ما هو أثمن: البنفسج.

(٤) قِدرون: نهر يفصل القدس عن جبل الزّيتون. ويذكّرنا برونيل بأنّه في هذا المكان أسلمَ يهوذا المسيحَ لحرس الهيكل وحرس عظماء الكهنة والفريسيّين (أنظرْ "إنجيل يوحنّا"، الإصحاح الثّامن عشر). وبالتّالي فرامبو يعبّر في هذا المقطع عن أمنية بالهلاك، لا سيّما وأنّ قدرون ليس نهراً حقيقيّاً بل لقد تحوّل مع الزّمن إلى وادٍ خربٍ لا تجري فيه المياه إلاّ في موسم الأمطار.

وأخيراً، أيّتها السّعادةُ، ويا أيّها العقلُ، نزعتُ عن السّماءِ اللاّزوردَ، الذي هوَ من الظّلام[1]، وعشتُ كمثْلِ شرارةٍ ذهبيّةٍ من **نورٍ طبيعيّ**. من فرحي، كنتُ أتخذُ ملمحاً بُهلوليّاً وشارداً[2] بقدر الإمكان:

إنّها قد استُعيدتْ!
ما هيَ؟ الأبديّة.
إنّها البحرُ ممتزجاً
بالشّمس.

يا روحي السّرمديّة،
بنَذركِ تمسكّي
رغمَ اللّيلِ المتوحّد
والنّهارِ اللّهاب.

وإذَنْ فأنتِ تتحرّرين
من دعواتِ البشَر،
ووثباتِ العُموم!
وتطيرينَ وفْقاً[3]...

---

(١) اللاّزوَرد لون معتم نوعاً ما، وهو يزيحه لينال سماء مشرقة تماماً.

(٢) يلفت برونيل (نشرة آرليا) الانتباه إلى أنّ رامبو، ضمن مراجعته السّاخرة هذه لماضيه، ينعت هنا بالشّرود والرّعونة واحدة من أكثر لحظاته صفاءً ووضوحَ بصيرة، كما تفصح عنه الأبيات التّالية.

(٣) العبارة مبتورة عن قصد وتستجيب لما يُدعى في البلاغة العربيّة "الاكتفاء"، أي لأنّها مفهومة من سياقها. فبعدَما كان المتكلّم يتحرّك استجابةً لنداءات الآخرين، هوذا يحلّق بمقتضى إرادته ووفقاً لمشيئته هوَ.

- لا رجاءَ أبداً

ولا من جديد[1].

أنْ نعرفَ ونصطَبِر

لهوَ عذابٌ أكيد.

لم يعدْ من غدٍ،

يا جَمراتٍ حريريّة[2]،

إنّ اتّقادَكِ

لهوَ الواجب.

إنّها قد استُعيدتْ!

- ما هيَ؟ - الأبديّة.

إنّها البحرُ ممتزجاً

بالشّمس.

* * *

صرتُ أوبرا شائقة: رأيتُ الكائناتِ جميعاً محكوماً عليها بالسّعادةِ[3]: ليسَ الفعلُ الحياةَ، بل هو شاكلةٌ في هَذْرِ قوّةٍ، إنّه استنزاف. الأخلاقُ رخاوةُ الدّماغ.

---

(١) كتبَ باللاّتينيّة: " orietur "، ومعناها "سيُولَد"، فيكون معنى البيت: "ولا ما سيُولَد". فهو لم يعد يفكّر بولادة جديدة ولا ينتظر حدثاً ما، ما دام نذرَ نفسه لأبديّة اللّحظة بالشّاكلة الموصوفة أعلاه.

(٢) ينعت بالرقّة وفي الأوان ذاته باللّهب امتزاج ألَقي الشّمس والبحر (برونيل).

(٣) يرى أنّ جميع الكائنات لا تبحث إلاّ عن السّعادة، وهو ما يردّ عليه بعد النّقطتين، برفضه للعمل وللأخلاق.

بَدتْ لي حَيَواتٌ أخرى عديدةٌ مرصودةٌ لكلّ نفس. هذا السيّدُ لا يدري ما هوَ فاعلٌ: إنّهُ ملاك. وهذه الأسْرةُ زمرةُ كلاب. أمامَ رجالٍ عديدين، حاورتُ عالياً هنيهةً من إحدى حيَواتهم الأخرى. - هكذا أحببتُ خنزيراً[1].

لم أنسَ أيّاً من سَفسطاتِ الجنونِ، الجنونِ الذي يُحْجَر عليه: أقدرُ أن أُعيدَ قولَها كلَّها، فأنا أمتلكُ مفتاحَها[2].

صارتْ عافيَتي مهدَّدة. أقبَلَ الهولُ. رحتُ أسقطُ في النّوم أيّاماً عديدةً، ولدى الاستيقاظِ أواصلُ أكثرَ الأحلام اكتئاباً[3]. كنتُ ناضجاً للوفاةِ، وعبرَ دربٍ محفوفٍ بالمَخاطرِ قادَني ضعفي إلى تخومِ العالَمِ، إلى سيميريا[4]، موطنِ الظّلُماتِ والدوّامات.

كان عليّ أن أسافرَ، وأن أُبدّدَ آثارَ السِّحرِ[5] المحتشدةَ على دماغي. على البحر، الذي كنتُ أحبُّه كما لو كانَ سَيغسلني من دَنَسٍ، رأيتُ منتصِباً

---

(١) إعتقد البعض أنّ المقصود بالخنزير هنا هو ڤرلين، وهذا مُستَبعَد، إلاّ إذا كان يفعله على سبيل الدّعابة، وكانا في رسائلهما يتبادلان مثل هذه التهكّمات. الأرجح أنّ مقصد رامبو هو أنّك قد ترتبط بإنسان لا تعرف ما كانَ في حيواته السّابقة. في هذا المقطع إيمان بتعدّد حيَوات الفرد ضمن عُمرٍ بذاته، على نحو سنجد تشخيصاً أكثر له في "طفولة" ("إشراقات").

(٢) يرى برونيل هنا لعباً على الكلام. فالجنون يُحجَر عليه من قبل السّلطة أو المجتمع، ولكنّ مقولاته تبدو كأنّها محفوظة في ما يشبه علبة باندورا الأسطوريّة، التي يزعم رامبو أنّه عثر على مفتاحها. وهنا تعمل المفردة "مفتاح" بمعنييها الصّريح والمجازيّ (النّسق، نسق الجنون، الذي يدّعي هو حيازته).

(٣) ترينا مسوّدات "فصل في الجحيم" أنّ رامبو كان ينوي أن يستعيد هنا قصيدته "ذاكرة" التي رأينا في شروحها أنّ أغلب القراءات ترى فيها ترميزاً لانفصال أبوَيه.

(٤) مدينة أسطوريّة كان قدامى الإغريق يُموقعونها في تخوم الأرض، يمرّ بها عوليس (أوليسيس) في "الأوديسّة" (النّشيد الحادي عشر) ذاهبا لاستشارة الموتى (فهي مجاورة لمقام الأموات)، ويصفها بأنّها "مغطّاة بالغيوم والضّباب ولم تزرها الأنوار قطّ."

(٥) آثار الشعبذات والابتكارات الموصوفة أعلاه بسخرية، يشبّهها بِرقى كان يصنعها ولم يعد الآن متحكّماً بها كما يعبّر برونيل.

الصّليبَ المُعزّي[١]. رَجمَني قوسُ قزحَ[٢]. كانتِ السّعادةُ قَدَري، ندَمي، دودَتي النّاخرةَ[٣]: دائماً ستكونُ حياتي أوسعَ من أن أكرّسها للقوّةِ والجَمال.

السّعادة! نابُها الذي يُلطّفَ الموتَ[٤] كانَ يُنبّهني لدى صياح الديكِ، -[عندما تتعالى] **صلوات الصّباح**، و«**المسيح آتٍ**»[٥]- في أكثرِ المَدُنِ ظلاماً:

يا فصولُ، يا قِلاع![٦]
أيّةُ روحٍ بلا شائبة؟

---

(١) رؤية هلاسيّة يرى فيها برونيل علامة على وهن الفكر الذي صار يحسّ به المتكلّم في النصّ.

(٢) يرى أغلب الشرّاح مفتاح هذه العبارة في كون "سفر التكوين" (٩، ١٢ وما يليها) يعدّ قوس قزح رمزاً للميثاق الذي أبرمه الله مع الإنسان بعد الطّوفان. فلعلّ رامبو يقصد أنّ الدّين نفسه أدانه وحكمَ عليه، أو أنّ لعنته أصليّة. ستينمتز يصادق على هذا التّفسير ويضيف إليه فكرة طيف الألوان نفسه العامل في قصيدة "خيمياء الكلمة" بالتّضافر مع الأصوات، وبالتّالي مشروع الرّائي نفسه.

(٣) يصوّر السّعادة باعتبارها قدَره كما هي لدى الآخرين، ومن هنا تبكيته لنفسه إذ يلاحظ تَساوي رغباته ورغبات المجموع، وينتقدها من جديد باعتبارها تقود إلى الضّعف والرّخاوة وتُبعده عن المشروع الذي كان نذرَ له نفسه (إدراك القوّة والجَمال).

(٤) كتبَ: " sa dent, douce à la mort "، وهو تعبير شديد التكثيف يقرأه برونيل باعتباره نقداً للتعاليم الدّينيّة التي توهم بالإيصال إلى السّعادة ولكنّها تقود في الواقع إلى الموت، الذي تعمل بذلك على تمويهه أو تجميله.

(٥) صلوات صباحيّة. يقصد أنّ ما يصفه يحدث مع الفجر ومع ارتفاع هذه الصّلوات وصياح الدّيك. ويذكّرنا برونيل بأنّ هذه هي السّاعة التي أنكر فيها بطرس المسيح، وكذلك ساعة التّوبة والاهتداء بحسب التّعاليم المسيحيّة.

(٦) خلافاً للمفردة palais، التي تعني "قصراً" بمعنى منزل فخم وثريّ مبنيّ في المدينة أو الرّيف، تدلّ château، وهي الكلمة التي استخدمها رامبو، على قصر مسوّر وله أبراج، وهو ما يدعى بالقلعة، شريطة ألاّ نفهم من هذه المفردة حصناً في الجبل أو الصّحراء بالمعنى العسكريّ للكلمة. ونذكّر بأنّ هذه القصيدة هي الأخرى مكتوبة كأغنية، مع لازمة تتردّد فيها مفردتان أساسيّتان لدى رامبو: الفصول، التي تدلّ، حسبَ ستينمتز، على فترات الحياة ومراحل التّجربة (هي، كما يعبّر برونيل، الزّمن المتتابع، نقيض الأبديّة)، والقلاع، التي تهب لحظات التّجربة إطاراً معماريّاً، إلى جانب ما تعنيه القصور لدى رامبو كموضع حلميّ يتجسّد فيه معنى السّعادة.

أتممتُ الدّرسَ السّحريّ
درسَ السّعادةِ الذي لا لأحدٍ أن يتفاداه[1].
سلامٌ عليهِ[2] في كلّ مرّة
يصيحُ فيها الدّيكُ الغاليّ[3].

آه، لا رغبةَ لي سَتظلّ:
فهوَ قد تكفّلَ بِحَياتي.

ذلكَ السّحرُ أخذَ الجسمَ والرّوح
وبدّدَ جميعَ الجهود.

يا فصول، يا قِلاع!

ساعةُ هربهِ وا أسفاه!
سَتَكون ساعةَ الوفاة[4].

---

(١) يصوّر السّعادة كسِحر متكبِّد وقدَر محتوم. وكان قد كتبَ في السّطور السّابقة: "كانت السّعادة قدَري، ندَمي، دودتي النّاخرة".

(٢) يقرأ برونيل هذا البيت والأبيات التي تليه باعتبارها تحيّة للسّعادة ("سلامٌ عليها في كلّ مرّة..."), وهي قراءة لم يُجمع عليها الشّرّاح الآخرون، إذْ يرون في ضمير الغائب إشارة إلى كائن عزيز.

(٣) نسبة إلى بلاد "الغال"، اسم فرنسا القديمة. ومردّ هذا النّعت، حسبَ ستينمتز، إمّا إلى تداع صوتيّ، فالدّيك يُدعى باللاّتينيّة: gallus، أو لأنّ أحد تراتيل الأحد يقول: "يعود الأمل عندَ صياح الدّيك"، أو، أخيراً، لأنّه يذكّر بالوصال الغراميّ، ومن المعروف أنّ الدّيك يشرع بالغناء بعد لحظة الوصال.

(٤) أي هرب السّحر الذي تمثّله السّعادة. وهذه الإضافة بالقياس إلى مقطوعة ١٨٧٢ حاسمة كما يرى برونيل وتعني سقوطاً: فالوعد بالخلاص يبدو كاذباً والموت لا يقود إلى السّعادة، بل يشكّل نهايتها.

يا فصولُ، يا قِلاع!

* * *

إنقَضى هذا. أعرفُ اليومَ أن أُحيّيَ الجَمال.[١]

(١) كان قد وضع في المسودّات: "أعرف الآن أن أحيّي الطِّيبة"، ثمّ شطب المفردة الأخيرة ووضعَ "الجَمال". هو في الحالتين، حسبَ برونيل، توديع للأدب، لنوع من الأدب (كتب في المسوّدات أيضاً: "الآنَ أمقتُ الوثبات الصّوفيّة وغرابات الأسلوب / الآنَ أقدر أن أقولَ إنّ الفنّ حماقة"). وهو يبدو هنا كما لو كان يقفل رحلة طويلة بدأها بالإعلان عن ازدرائه للجَمال: "ذاتَ مساءٍ أجلستُ الجمالَ على ركبتيّ، فألفيتُهُ مرّاً وشتمتُه".

المستحيل(*)

يا لتلكَ الحياةِ في طفولتي، [يومَ كنتُ] في كبارِ الطّرُقِ في كلّ طقسٍ، متّزناً بصورةٍ فوق-طبيعيّةٍ، وأكثرَ نزاهةً من أفضلِ المتسوّلينَ، فخوراً إذْ لا بلادَ عندي ولا أصدقاءَ، كم من الحُمق كان في ذلكَ(١). - والآنَ فحسبُ أتفطّن!

- كنتُ محقّاً في احتقارِ أولئك الرّجالِ اللّطفاءِ(٢) الذين ما كانوا يُفوّتونَ فرصةَ مُداعبةٍ، المُتطفّلينَ على نظافةِ نسائنا وعلى عافيتهنَّ، الآنَ حيثُ وفاقهنّ معنا قليل(٣).

كنتُ محقّاً في جميعِ ازدراءاتِي: ما دمتُ أهرب!

إنّني أهرب!

أُفسِّر.

حتّى أمسِ، كنتُ أتحسّرُ: «أيّتها السّماءُ! أنحنُ ما يكفي من الرّجيمينَ

(*) المستحيل هنا هو مشروع الهرب، الذي يتبيّن له تعذّر تحقيقه. ويذكّر ستينمتز بأنّ الفيلسوف الفرنسيّ جورج باتاي Georges Bataille قد نشرَ تحت هذا العنوان دراسة ضمّها إلى كتابه "كرْه الشّعر" *La Haine de la poésie* (1947)، كتب فيها بصدد رامبو ومالارمه: "إنّ وفاقاً مشتركاً يضع على حدةٍ هذين المؤلِّفَين اللذين أضافا إلى ألق الشّعر ألقَ إخفاقٍ معيّن".

(١) يقصد: كم كان من الحمق في محاولات الهروب الأولى تلك، التي جرّبها في صباه (هروباته من المنزل العائليّ، التي يصفها في هذه الفقرة).

(٢) بعض الشرّاح يفكّر بفرلين، وبرونيل يرى تلميحاً إلى "الزّنج الزّائفين" الذين أدانهم رامبو في "دم فاسد".

(٣) لا وفاق ممكن بين الجنسين: موضوع يذكّر برونيل بأنّ رامبو عالجه في فصل "الحمقاء العذراء"، كما يشير في نهاية النصّ الحاليّ إلى "جحيم النّساء".

على الأرض! لقد أمضيتُ فترةً طويلةً في رفقتهم![1] أعرفُهم كلَّهم. نعرف بعضنا البعضَ أبداً؛ ويمقتُ بعضنا البعض. ولئن كنّا نجهلُ الرّأفةَ، إلاّ أنّنا مهذّبونَ؛ وعلاقاتنا بالعالم شديدةُ اللّياقة». أهذا مُدهِش؟ والعالَمُ!، والتجّارُ، والرّجالُ السُذَّج! - نحنُ لَم نفقدْ شرَفنا. -[2]

لكنِ المختارونَ، كيف يَستقبلوننا يا تُرى؟[3] الحالُ، ثمةَ أناسٌ شَكِسونَ وفَرِحونَ، إنّهم مختارونَ زائفونَ، ما دامَ تلزمنا الجرأةُ أو التذلُّلُ لندنوَ منهم. هؤلاء هم المختارونَ الوحيدون. ليسوا ممّن يُبارِكون![4]

لمّا كنتُ استعدتُ مثقالَينِ[5] من العقلِ - هذا ينقضي بسرعة! - فأنا

---

(١) يقصد أنّ إقامته بين الرّجيمين دامت طويلاً.

(٢) يقصد أنّه هو وأمثاله ظلّوا يتمتّعون بسمات النّزاهة في نظر السّذّج الذي يكتفون بالتطلّع إلى المَظاهر، عبارة تتضح أكثر لدى مقارنتها بالعبارة التّالية.

(٣) المختارون في اعتقاده أكثر دهاءً من أن يستقبلوه هو وأمثاله أو يقبلوا بهم ما داموا يشكّلون النّقيض التامّ لخياراتهم في الحياة.

(٤) محاجّة من النّوع الذي عوّدنا عليه رامبو في هذا العمل، يتزلق فيها، حسبَ برونيل، تدريجيّاً، من قبول فكرة "المختارين" الإنجيليّة إلى نسفها. فبين المختارين أناس شكسون وفرحون (فرحون بما فازوا به، فهو إذَنْ فرح أنانيّ، مختال) يرفضون الرّجيمين ويدفعونهم بعيداً عنهم بجفاء. وهؤلاء هم "المختارون الوحيدون" (ليس من مختارين إلاّ وَهُمْ كذلك)، وعليه فما من مختارين حقيقيّين. ويلاحظ ستينمتز أنّه يجابه المعنى اللاّهوتيّ للمختارين بمعنى دنيويّ أو مدنيّ.

(٥) بقوله: " deux sous de raison "، يقصد رامبو قدراً يسيراً من العقل كان قد بقي عنده وليس بالواثق من الحفاظ عليه (بعد قليل سيكتب أنّه "نفدَ"). ولم تبدُ لنا ترجمة التّعبير ترجمة حرْفيّة مؤدّية للغرض، كما يفعل الشّاعر شوقي أبي شقرا إذ يترجم إلى "فلسين من العقل" (مجلّة "شعر"، العدد ١١، صيف ١٩٥٩، ص ٣٨)، أو رمسيس يونان إذ يترجم إلى "درهمين من الحكمة" (آرثر [كذا] رامبو، "فصل في الجحيم"، ص ٦٠). محسن بن حميدة يفارق الحرْفيّة ولكنّه يسقط في اعتقادنا في انعدام الأناقة عندما يترجم إلى "قُتاتة عقل" (آرتور رامبو، "فصل في جهنّم"، ١٤٦). ولم نعد نتذكّر كيف ترجمَ خليل الخوري التّعبير المذكور وما عدنا للأسف نتوفّر على ترجمته لأشعار رامبو. ولا يعتبر كاتب هذه السّطور نفسه سبّاقاً إلى استعمال "المثقال" بمعنى الضآلة، سواء على الحقيقة أو على المجاز، وإن كان الأكثر شيوعاً عند العرب هو التّعبير "مثقال ذرّة"، كما في القرآن: "لاَ يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلاَ فِي الأَرْضِ" ("سبأ": ٣)؛ "فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ" ("الزلزلة": ٨،٧).

ألاحظُ أنّ عُسري كلّه إنّما هوَ آتٍ من أنّي لم أُقدِّرْ في لحظةٍ مبكّرةٍ بما فيه الكفاية أنّنا في الغرب. المستنقعات الغربيّة![1] لا لأنّي أحسَبُ أنَّ النّورَ قد أُفسِدَ، والشّكلَ قد استُنفِدَ، وأنّ الحركةَ تتخبّط[2]... حسناً! ها أنّ فكري[3] يريد أن يتعهّدَ بجميعِ التّطويراتِ الفظّةِ التي تكبّدها الفكرُ منذ نهايةِ الشّرق[4]... يريدُ هذا، فكري!

... نَفَدَ مثقالايَ من العقل! للفكرِ سلطانٌ[5]، وهوَ يُريدُ لي أن أكونَ في الغرب. ينبغي إسكاتُه لأختتمَ كما كنتُ أُريد.

كنتُ أصْرفُ إلى الشّيطانِ أكاليلَ الشّهداءِ وإشعاعاتِ الفنِّ وخُيَلاءَ المُخترعينَ وحميّةَ النّهابين؛ كنتُ أعودُ إلى الشّرقِ، إلى الحكمةِ البادئة السّرمديّة. - يبدو هذا حُلماً للكسلِ أخرق![6]

معَ ذلك، فأنا ما كنتُ أفكّرُ بمتعةِ الإفلاتِ من الآلام الحديثة. لم أكنْ أصبو إلى حكمةِ القرآنِ المختلِطة[7]. - لكنْ أليسَ عذاباً حَقيقيّاً أنّ الإنسانَ،

---

(١) يشير برونيل إلى أنّها مستنقعات الغرب التي عاود "المركب السّكران" الانقذاف إليها، والتي تصبح هنا من بين مستنقعات الجحيم. الغرب هو الجحيم التي ينبغي الهرب منها.

(٢) النّور والشّكل والحركة مقولات أرسطيّة يستند إليها الفكر الغربيّ. يدينها رامبو وإن كان لا يعتقد بإمكان الخروج منها تماماً. وكما لاحظ بونفوا، فهو نفسه ينتبه إلى مأزقه هذا.

(٣) تحمل المفردة الفرنسيّة "esprit" تارةً معنى المفردة "âme" ("الرّوح")، فتدلّ على القوّة الحيّة في الإنسان، نفحة الخلْق، وتقف بمقابل "الجسد"، الذي تحرّكه هي وتنعشه، وطوراً تؤدّي معنى المفردة "pensée" ("الفكر"، ملَكة التفكير والإنشاء الخياليّ والذّهنيّ).

(٤) يُشير برونيل إلى أنّ الشّرق، في هذا العمل، هو في الأوان ذاته منطقة جغرافيّة وحقبة تاريخيّة، تشكّل للإنسانيّة نوعاً من عصر ذهبيّ. ويرى ستينمتز أنّ لبداية هذه العبارة رنيناً هيغليّاً. ولئن كان مستبعَداً أن يكون رامبو قرأ هذا الفيلسوف فهو كان على علاقة تراسليّة مع دوڤيرير Deverrière، أستاذ الفلسفة في مدرسة روسّا Rossat (أوّل مدرسة تعلّم فيها رامبو)، كما عرفَ العديد من هواة الفلسفة بين ثوّار كومونة باريس المنفيّين الذي قابلهم في لندن وبروكسيل.

(٥) هو، حسبَ برونيل، سلطان المقولات الغربيّة الذي يريد الفكاك منه ويجد في ذلك عسراً.

(٦) هو حلم أخرق يعدّه الآخرون (الفلاسفة العقلانيّون وسواهم ممّن يجادلهم في هذا النصّ) ثمرة للكسل.

(٧) أي المتعدّدة الأصول. وما يرفضه رامبو في القرآن، حسبَ برونيل، هو انطلاقه من العهدَين القديم والجديد، اللّذين يريد هو أن يتخلّص من سلطانهما.

منذُ هذا الإعلانِ عن العِلم- أي المسيحيّةِ[١] - **يُغالِطُ** نفسَه، ويُبرهنُ لها البديهيّاتِ، ويمتلئُ بِمتعَةِ تكرارِ هذه البراهين، ولا يعيشُ إلاّ كذلك! تعذيبٌ حاذقٌ، وغَبيّ؛ هوَ منبعُ تخبّطاتي الرّوحيّة[٢]. ربّما كانت الطّبيعةُ تضجر![٣] وُلِدَ السيّدُ پرودوم[٤] معَ المسيح.

أوَليسَ هذا لأنّنا نُعنى بتنشئةِ الضّباب! نلتهمُ الحمّى معَ خُضارنا المائيّة. والثّمَل! والتّبغ! والتّفانيات! والجهل!- هذا كلّهُ أهوَ بعيدٌ بما فيه الكفاية عن فكرِ حكمةِ الشّرقِ، الوطنِ البدئيّ؟ ما جدوى عالمٍ حديثٍ إنْ كنّا نبتكرُ مثْلَ هذه السّموم!

لسوفَ يَقولُ رجالُ الكنيسةِ: هذا مفهوم. لكنّكَ تريدُ الكلامَ على جنّةِ عذن. لا شيءَ لكَ في تاريخِ شعوبِ الشّرق[٥]. - صحيحٌ ذلك؛ فَبِعَذْنٍ إنّما كنتُ أفكّرُ! ما تكون بالنّسبةِ إلى أحلامي نقاوةُ الأعراقِ القديمةِ، هذه![٦]

---

(١) المسيحيّة هنا بدَل (بالمعنى النّحويّ للكلمة) لـ "الإعلان عن العِلم"، بدليّة تذكّر بادّعاء المسيحيّة، شأنها شأن أغلب الأديان، كونها هي مفتاح العلوم. ويذكّر برونيل بمقولة المسيح في "إنجيل يوحنّا" (٨، ١٤): "أنّي وإنْ شهدتُ لنفسي / فشهادتي تَصِحّ / فأنا أعلمُ من أينَ أتيتُ / وإلى أينَ أذهَب".

(٢) يُقرّ، حسبَ برونيل، بأنّه هو أيضاً يسقط أحياناً في مثْل هذه المغالطات، ويريد الفكاك منها، فهي عذابه الحقيقيّ.

(٣) تضجر الطّبيعة إذا شعرتْ بالعزلة، وهذا، حسبَ برونيل، أنموذج للمغالطات أو الأفكار الواهية التي يتسلّى البرجوازيّون بتنميتها والتي يسخر رامبو منها. في العبارة التّالية أنموذج من هؤلاء.

(٤) شخصيّة تحمل اسم جوزيف پرودوم Joseph Prudhomme في مسرحيّة لهنري مونييه Henri Monnier، عنوانها "عظمة السيّد جوزيف پرودوم وانحطاطه *Grandeur et décadence de M. Joseph Prudhomme* (1852)" تقدّم صورة كاريكاتوريّة للفرد البرجوازيّ المعتدّ بنفسه والمولع بتكرار المواطئ المشتركة والكليشيّات، الذي يقول رامبو إنّه ولدَ في الأوان نفسه مع المسيحيّة، فهو أقدم ممّا نتصوّر. نذكّر بأنّ المفردة "برجوازيّ" bourgeois تعني في أصلها ساكن البلْدة bourg، وكانت البلْدات تشكّل مناطق سكنيّة عامرة بقصور الموسرين وتشكّل عالماً مستقلاًّ عن كلا المدينة الكبيرة والرّيف.

(٥) يقول له رجال الكنيسة إنّ ما يهمّه من الشّرق هو فكرة جنّة عذْن (وهي في "العهد القديم" الفردوس الأرضيّة")، لا الشّرق نفسه.

(٦) النّقاء الذي يحلم به يفوق، من بعيد، حسبَ برونيل وستينمتز، نقاوة الأعراق القديمة والإنسان الأوّل (آدم وحوّاء)، فهو نقاء إنسان ما قبل الخطيئة وما قبل الطّرد. يبدو في الظّاهر متّفقاً مع رجال الكنيسة ولكنّه في الحقيقة يعمّق الابتعاد عنهم وعن أهل الشّرق.

[يقولُ] الفلاسفةُ: ليسَ للعالم من عُمر. ببساطةٍ، الإنسانيّةُ تتنقّل[1]. أنتَ في الغرب، لكنّكَ حرٌّ في أن تسكنَ شرقَكَ، مهما كانَ من قِدَمِهِ الذي يَلزمُكَ، - وفي أن تسكنَه حقّاً. لا تكنْ ممّن يندَحرون». أيّها الفلاسفةُ، إنّكم لَمِنْ غربكم[2].

حذارِ، أيا فكري. دعِ المناوراتِ العنيفةَ من أجل الخلاص. تمرَّسْ! - تبّاً، إنّ العِلمَ لا يسيرُ بالسّرعةِ التي تُناسبنا!

- لكنّي ألاحظُ أنّ فكري غافٍ.[3]

لو[4] صارَ منذُ هذه اللّحظةِ دائمَ اليقظةِ، فسرعانَ ما سنُدركُ الحقيقةَ، التي قد تُحيطُ بنا صحبةَ ملائكتها الباكين! ... - وإذا كانَ ظلّ مستيقظاً حتّى هذه اللّحظةِ، فربّما لأنّي لم أنقَذْ إلى الغرائزِ المُهلِكةِ في عهدٍ غابرٍ! ... لو كانَ ظلَّ في تمام اليقظةِ دوماً، لكنتُ أبحرتُ في امتلاء الحكمة! ...

يا للنّقاء! يا للنّقاء!

لحظةُ اليقظةِ[5] هذه هي التي وَهبتْني رؤيةَ النّقاء! - بالفكرِ نذهبُ إلى اللّه[6]!

نَكَدُ طالعٍ يتفطّرُ له القلب!

---

(١) كان فلاسفة القرن التّاسع عشر يرون أنّ الأوربيّين يتحدّرون من آسيا. فكأنّ الشّرق القديم صار في الغرب.

(٢) يقول له الفلاسفة إنّه يقدر أن يجد الشّرق (ما دام حقبة تاريخيّة أو شاكلة كيان) في الغرب نفسه، وهو يذكّرهم بأنّهم يصدرون هنا عن المقولات أو السّفسطات الغربيّة التي يضعها هو تحت طائلة السّؤال.

(٣) فكره هو نفسه غربيّ، غافٍ وبطيء، وهذا لا يلائمه.

(٤) يتقدّم هنا، بصدد فكره، بثلاث عبارات شرطيّة وافتراضيّة تتوزّع على الماضي والحاضر والمستقبل، بناؤها غامض حتّى على كبار الشرّاح الفرنسيّين، وترجمتنا لها هنا هي ثمرة تأويل.

(٥) هذه اللّحظة تُحيل، في نظر برونيل، إلى "مثقالَي العقل" اللّذين قال رامبو أعلاه إنّه تمكّن من استعادتهما وانتشالهما من "فكره" الخدِر والغائص في المقولات الغربيّة.

(٦) حاول البعض أن يعزلوا هذه العبارة من سياقها وأن يقرؤوها باعتبارها شهادة إيمان من لدن رامبو. لاحظنا أنّ رامبو ينتقد "الفكر/الرّوح"، بما فيه فكره أو روحه هو نفسه، باعتبارهما مشبَعَين بالمقولات الغربيّة. كلّ ما في هذا الفكر يقود إلى اللّه، وليس هذا مطلبه هوَ. والكيانيّة الكليّة التي يسعى هو إلى تحقيقها لا تنحصر بالفكر وحده (ملاحظة ندين بها لمحادثة هاتفيّة مع ستينمتز). والعبارة الختاميّة عن "نكد الطّالع" لا تدَع في هذا مجالاً للشكّ.

الومضة(*)

العملُ الإنسانيّ![1] إنّه الانفجارُ الذي يُنيرُ من وقتٍ لآخرَ هاويتي[2].

«لا شيءَ باطلٌ؛ إلى العِلم، وإلى الأمام!»، يهتفُ «سِفر الجامعةِ» الحديثُ[3]، أي النّاسُ طرّاً. معَ ذلك، فجثثُ الشرّيرينَ والكسالى تجثم على أفئدة الآخرين... آه! أسرِعَ، أسرِعَ قليلاً؛ هناكَ، أبعدَ من اللّيلِ، هذه الثّواباتُ القادمةُ، الأبديّة[4]... أنَدَعُها تُفلِتُ منّا؟...

– ما بِوسعي أنْ أفعل؟ أعرفُ العملَ؛ والعِلمُ أبطأُ ممّا يلزم. الصّلاةُ تتسارعُ والنّورُ يصخَب... هذا ما أراه بوضوح[5]. الأمرُ مفرطُ البساطةِ، والطّقسُ فائقُ الحرارةِ؛ لسوفَ يُستغنى عنّي. أنا لديَّ واجبي، وعلى شاكلةِ كثيرينَ سأتباهى بوضعهِ جانباً[6].

(*) يشير العنوان إلى أنّ صحوة المتكلّم في القصيدة لم تعد تدوم أطولَ ممّا تدوم ومضة برق. ومع أنّ شيئاً من الإيمان بالفعل الإنسانيّ يعاود السّارد، إلاّ أنّه هو الآخر لا يدوم.

(١) هو، كما يذكّر به برونيل، العمل كواحد من الإيعازات الإنجيليّة الأساسيّة وكواحد من إلزامات العصر الحديث، يرفضه رامبو في مواضع عديدة منها "رسالة الرّائي الأولى" وقصيدة "ما تعني لنا يا قلبي؟" التي يقول فيها: "لن نعمل!".

(٢) هي، حسبَ برونيل، هاوية الجحيم التي هو قابع فيها وهاويته الدّاخليّة أو الرّوحيّة.

(٣) ينسب للعصر الحديث "سفْر جامعة" جديداً يدعو إلى الرّكض وراء العِلم فينطق بالتّالي بمعكوس مقولة "العهد القديم" المعروفة: "كلّ شيءٍ باطلٌ وقبضُ ريح".

(٤) هذه التي تكافئ الأعمال (برونيل)، يطالب بها لنفسه أيضاً، عن سخرية.

(٥) العِلم بطيء والوثبات الدّينيّة المتشوّفة للنّور (النّور الإلهيّ) هي أكثر فأكثر تسارعاً. الحديثون يُصلّون في اعتقاده أكثر ممّا يعملون من أجل العِلم.

(٦) هو، حسبَ برونيل، رفض العمل مرّة أخرى، والتعلّل الطفوليّ المرافق لرامبو في أنّ العمل، كما يقول التّعبير الشّائع، "يتلف الأيدي" أو يستهلكها. أنظرْ "حياتي مستهلَكة" في المقطع التّالي.

حياتيَ مستهلكَة. لِنمضِ! مُتصنّعينَ، متكاسلينَ[1]، يا للشّفقة! سَنحيا بأن نتسلّى ونحلمَ بغراميّاتٍ ممسوخةٍ وأكوانٍ فنطاسيّةٍ، وبأنْ نتشكّى ونصارعَ مظاهرَ العالَمِ، حاوياً[2] [كنتُ] أو متسوّلاً، فنّاناً أو لصّاً، كاهناً! - على سرير مرَضي، رجعَتْ إليَّ رائحةُ البخور بالغةَ القوّةِ؛- أو حارساً للطّيوبِ المقدّسةِ، متلقّياً للاعترافاتِ أو شهيداً...

هنا أُميّزُ تربيتيَ القذرةَ في الطّفولة[3]. ثمّ ماذا!... أن أعيشَ سِنِيَّ العشرين، إذا ما عاشَ الآخرونَ عشرينَهم...[4]

كلاّ! كلاّ! الآنَ أتمرّدُ على الموت! العملُ يبدو مفرطَ الخفّةِ بالقياسِ إلى زَهْوي[5]: سَتكونُ خيانتي للعالَمِ[6] عذاباً شديدَ الوجازة. في اللّحظةِ الأخيرةِ، سأهجمُ يمنةً ويَسرة...

---

(١) يلعب على الجناس بينَ " feignons " و" fainéantons ": التصّنع (إبداء الخضوع المرائي والطّفوليّ) والكسل، وهما، كما يذكّر به برونيل، خصلتا رامبو الرّئيسيّتان.

(٢) أنماط العيش المتروكة له هي التّسلية والحبّ "الممسوخ" (الحبّ النّاقص أبداً بفعل طبيعته نفسها) والابتكار الخياليّ والشكوى المتفجّعة والنقد الدّائم ("مُصارعة مظاهر العالَم")، وذلك بأنْ يكون حاوياً أو متسوّلاً أو فنّاناً أو لصّاً أو راهباً أو شهيداً. تذكّر سوزان برنار (يذكرها برونيل) بأنّ الكنيسة تجمع في مراتبها دائماً القدّيسين والرّهبان متلقّي الاعترافات والشّهداء. ويرى أنطوان آدم أنّ العبارة التي تتحدّث عن رائحة البخور العائدة على سرير المستشفى بقوّة هي جملة معترضة لوصف أجواء الرّاهب، في حين يرى فيها برونيل استعادة لدخول رامبو المستشفى في لندن أو لحادثة إطلاقة المسدّس التي وجّهها له ڤرلين في بروكسيل. ويرى الشّارح نفسه في النّماذج التي يعدّدها رامبو هنا "شخوص ملْهاةٍ للكسل" (الرّاهب لا يعمل، فكرة سبقَ أن قابلناها في "صحارى الحبّ").

(٣) "تربية قذرة" في نظره لا لأنّها دفعته، كما يرى بونفوا، إلى "التمرّد المستمرّ والخيلاء" بل، كما يلاحظ برونيل، لأنها مفرطة المسيحيّة وتُطلق على حلمه بالتبطّل أحكاماً قاسية.

(٤) لا يقصد أنّه يعيش عشرين سنة أخرى كما اعتقدَ بعض الشرّاح، بل أنْ يكمل سنيّه العشرين (سنوات شبابه) بكاملها، فلا يفارق الحياة قبل ذلك. هو هاجس الرّحيل المبكّر لدى رامبو (راجع "عشرون سنة" في "فتوّة"، "إشراقات"). وهو لم يكنْ أثناء كتابته النصّ الحاليّ أكملَ سنته التّاسعة عشرة.

(٥) أي، في نظر برونيل، بالقياس إلى المشروع المتخايل المتمثّل في التمرّد على الموت.

(٦) خيانته للعالَم هي، على ما يرى برونيل، رفضه للعمل وكونه نذرَ نفسه للبطالة.

آنئذٍ، - آه!- أيّتها الرّوحُ العزيزةُ المسكينةُ[1]، ألنْ نكون هذه المرّة أضَعنا الأبديّة![2]

(١) كان ڤرلين قد كتب لرامبو في ١٨٧٠ يدعوه إلى المجيء إلى باريس في عبارة شهيرة: "تعالي أيّتها الرّوح الكبيرة العزيزة، إنّا نناديكِ وننتظركِ". يبدو رامبو هنا، حسبَ ستينمتز، وكأنّه يزدوج ويخاطب نفسه بنبر ڤرلينيّ.

(٢) يتساءل إنْ لم يكن سيضمن لنفسه الأبديّة أو الخلود، ولكنْ في الجانب السّيء، أبديّة الجحيم، وذلك بباعث من التمرّد على الموت، الذي يلوّح هو به.

صُبْـح(*)

أَما كانَ لي مرّةً شبابٌ محبوبٌ، بطوليٌّ ورائعٌ حتّى ليُكتَبَ في صحائفَ ذهبيّةٍ؟ - سيكون في ذلكَ حظٌّ مفرط! بأيِّ جُرم، بأيِّ خطأٍ استحقَقتُ ضعفيَ الحاليّ؟ أنتم يا مَن تزعمونَ أنّ بعض الحيوانات تُطلقُ زفراتِ جزَع، وأنّ المرضى ييأسونَ والموتى يَرون أضغاثَ أحلام، حاولوا أن ترووا رقادي وسقوطي[1]. أنا لم أعد قادراً على التّعبير عن نفسي بأكثرَ ممّا يفعلُ سائلُ السّبيلِ بهتافه المتواصل: «يا أبانا» و«السّلام عليكِ يا مريم». آه ما عدتُ لأُحسنَ الكلام[2].

معَ ذلكَ، فأنا أحسبُ أنّني فرغتُ اليومَ من سَردِ جحيمي. حقّاً كانتْ هي الجحيمَ؛ الجحيمَ القديمةَ، تلكَ التي فتحَ ابنُ الإنسانِ أبوابَها[3].

من الصّحراءِ ذاتِها إلى اللّيلِ ذاتِهِ، دائماً تنفتحُ عينايَ المُجهَدَتانِ على النّجم الفضيِّ، دائماً، دونَ أن يشرعَ بالسّيرِ **ملوكُ الحياةِ**، المجوسُ الثّلاثةُ، القلبُ والرّوحُ والفِكر[4]. فمتى نذهبُ، أبعدَ من الشّواطئ والمرتفعات،

(*) بالرّغم من العنوان والخاتمة المنفتحة على المستقبل، يرى بونفوا في هذه القصيدة النصّ الأكثر سوداويّة وسواداً في هذا العمل كلّه.

(١) على شاكلة سقوط آدم (الطّرد من الجنّة).

(٢) يعترف بعيانه عن الكلام ويلتحق بشرط "العذراء الحمقاء" التي كانت تردّد: "لم أعد أقوى على الكلام".

(٣) إبن الانسان هو يسوع. وبحسب الاعتقاد المسيحيّ، نزل المسيح إلى الجحيم وابتُعثَ من بين الأموات وفتح أبواب اليمابيس. رامبو يدعم هنا القول بولادة بشريّة لا إلهيّة ليسوع.

(٤) خلافاً لما قام به المجوس الثّلاثة إذ ساروا من البادية العربيّة إلى القدس عندما رأوا في السّماء النّجم الفضيّ المنبئ بولادة المسيح، يلاحظ المتكلّم في النّصّ أنّ مجوسه الثّلاثة الدّاخليّين لا يشرعون بالمسير (فعل s'émouvoir، الذي يعني "ينفعل" أو "يتأثّر"، يعمل هنا، حسبَ برونيل، بدلالته=

لنُحيّيَ ولادةَ العملِ الجديدِ والحكمةِ الجديدةِ وهربَ الطّغاةِ والشّياطينِ ونهايةَ التطيُّراتِ، ولنعبدَ -أوّلَ الجميعِ! - عيدَ الميلادِ على الأرض![1]
نَشيدُ السّموات، مسيرةُ الشّعوب! يا عبيدُ، دَعونا لا نَلْعَن الحياة.

=الاشتقاقيّة التي تقرّبه من فعل se mouvoir : يتحرّك). والعبارة التّالية توحي بأنّ مجوسه هؤلاء يحيّون ولادة العمل الجديد وليس ولادة مخلّص جديد.

(١) أي، حسب برونيل، عيد ميلاد أرضيّ، غير قدسيّ ولا دينيّ، وهذا ما يؤكّده وضعه في السّطر التّالي "مسيرة الشّعوب" بمقابل "نشيد السّموات". وهذه الخاتمة تهب العمل صيغة أكثر جماعيّة وترفع عنه صفة السوداويّة التي اكتنفته في الصّفحات السّابقة.

وداع

الخريفُ منَ الآنِ![1] - لكنْ لـمَ النّدمُ على شمسٍ أزليّةٍ[2]، ما دمنا منخرطينَ في اكتشاف النّورِ الإلهيّ[3]، - بعيداً عن البشرِ الميّتينَ عبرَ الفصول[4].

الخريف. مركبُنا[5] المرفوعُ في الضّبابِ السّاكنِ ينعطفُ إلى ميناءِ البؤسِ، المدينةِ الشّاسعةِ[6] الملطّخةِ سماؤها بالنّار والوحل. آه، يا للأسمالِ العطِنةِ والخبزِ المغموسِ بالمطرِ، والثّمَلِ، والغراميّاتِ الألفِ التي صلَبتْني![7] لا نهايةَ إذَنْ لهذه السّعلا[8]، مَليكةِ ملايينِ الأرواحِ والأجسادِ الميّتةِ التي ستُساقُ

---

(١) ينبغي عدم البحث عن ترتيب زمنيّ فعليّ. أرّخ رامبو نفسه نهاية كتابة "فصل في الجحيم" في آب/ أغسطس ١٨٧٣، والخريف لا يبدأ قبل نهاية أيلول/ سبتمبر. الخريف هنا زمن يتموقع داخلَ التّجربة الشعريّة.

(٢) أي، حسب رونيل: لمَ النّدم لأنّ الإقامة في الجحيم لم تدم سوى فصل واحد؟

(٣) نوره الإلهيّ الخاصّ، الفزة التي انتهت إليها المقطوعة السّابقة ("صُبح").

(٤) نذكّر بدلالة الفصول لدى رامبو على الزّمن المحسوب، المتعاقب، فالموت الذي يرثي له هنا ويرفضه هو موت عاديّ.

(٥) عنصر من المخيال المسيحيّ حول الجحيم، "سفينة قارون" المسؤولة عن نقل الموتى، يجعلها رامبو هنا تنقل الرّجيمين.

(٦) يستند بعض الشرّاح إلى سيرة رامبو وأسفاره ويفكّرون هنا بلندن (يدعوها ڤرلين في إحدى قصائده المكتوبة إبّان زيارته لها صحبة رامبو "المدينة التّوراتيّة"، أي مدينة حلّت عليها لعنة)، في حين يفكّر آخرون بمدينة الجحيم، هذه التي يدعوها دانتي "مدينة اللّه"، وهو الأرجح. وأمام قول البعض بإفادة رامبو هنا من صاحب "الكوميديا الإلهيّة"، يذكّر برونيل بأنّه ينبغي في هذه الحالة إثبات أنّ رامبو قرأ عمله، كما يلفت الانتباه إلى وجود مدن في وصف "العهد الجديد" للجحيم (أنظرْ "إنجيل متّى" و"رؤيا يوحنّا"، حيث تُدعى مدينة الجحيم "بابل الكبرى"، إلخ.).

(٧) إلتفاتة مفاجئة إلى ماضيه، تداعيات تفرضها المسيرة في الجحيم، وإن يكن هنا بصدد الخروج منها.

(٨) كتبَ: "goule"، أخذتْها الفرنسيّة من العربيّة "غول"، وهي في الفرنسيّة أنثى، فاخترنا مرادفتها "السّعلا" (ويُقال لها أيضاً "السّعلاة")، وهي عند قدامى العرب ساحرة الجنّ. وهي ترمز هنا إلى الموت أو إلى مدينة الجحيم الملأى بالأرواح المنتظِرة الحساب.

إلى الحساب! ثانيةً أراني مُلتهَم الجِلدِ بالوحلِ وبالطّاعونِ[١]، معَ ديدانٍ ملءَ الإبطين والشَّعر، وديدانٍ أكبرَ في القلبِ، ممدّداً بين المجهولينَ ممّن هُم بلا عمرٍ، وبلا شعورٍ... كان يمكنُ أن أموتَ هناك... يا للذكرى المنفّرة![٢] إنّني أمقتُ الشّقاء.

وأنا أختشي الشّتاءَ لأنّهُ فصلُ الرّفاهية![٣]- أحياناً أرى في السّماءِ شواطئَ لا انتهاءَ لها مغمورةً بأُمَمٍ بيضاءَ فرِحة[٤]. مركبٌ ذهبيٌّ كبيرٌ يُحرّكُ فوقي أعلامَهُ الملوّنةَ وسطَ نسيمَ الصّباح. كنتُ قد ابتكرتُ جميعَ الأعيادِ، جميعَ الانتصاراتِ، وجميعَ المآسي. وحاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ وكواكبَ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولُغاتٍ جديدة. خِلْتُني حائزاً قدراتٍ فوق-طبيعيّة. والآنَ! صارَ ينبغي أن أدفنَ خيالي وذكرياتي! مجدٌ جميلٌ لفنّانٍ وراويةٍ، تذروه الرّياح![٥]

أنا! أنا الذي حسِبتُني مجوسيّاً أو ملاكاً، معفوّاً من كلِّ أخلاقيّةٍ، ها أنا معادٌ إلى الأرضِ، معَ واجبٍ ينبغي البحثُ عنه، والواقعِ الخشنِ لأُعانقَه! أنا الفلّاح![٦]

---

(١) يشير برونيل إلى أنّ الطّاعون من عناصر العقاب في الجحيم كما تصفها "رؤيا يوحنّا".

(٢) السّفينة تغادر مدينة الجحيم بعد نظرة أخيرة ملقاة على الميناء: مشهد يقرّبه برونيل من "رؤيا يوحنّا" (١٨، ١٧-١٨): "جميعُ الرّبابنةِ وجميعُ بحّارةِ السّواحلِ والملاّحينَ وجميعُ الذينَ يرتزقونَ من البحرِ وقفوا على بُعدٍ وصرخوا، وهم ينظرون إلى دخان لهيبها، فقالوا: "أيّةُ مدينةٍ أشبهُ بالمدينةِ العظيمة؟" وذرّوا التّرابَ على رؤوسهم وأخذوا يصرخونَ باكينَ محزونين".

(٣) يقصد أنّ الشتاء، لشَظفه، يتطلّب رغداً لا يملك هو وسائله. وقد كتب الرّغد على هيئة: "comfort"، كما في الإنجليزيّة، ويلاحظ القارئ في "إشراقات" بخاصّة ولع رامبو بهذه اللّغة.

(٤) هنا اقتضاب، ومن الواضح أنّه يقصد: أعلام أمم بيضاءَ فرحة. ويلفت برونيل انتباهنا إلى أنّ رؤية رامبو أو المتكلّم في نصّه تتضادّ هنا والرّؤية المطروحةَ في الصّفحات السّابقة مثلما تتضادّ أورشليم السّماويّة ومدينة الجحيم. والسّفينة السماويّة تقف هنا بالتّعارض مع قارب الجحيم.

(٥) مثلما علّق في منتصف العمل على أشعاره السّابقة منتقداً إيّاها، يتذكّر الآن، وهو يغادر الجحيم، ابتكاراته القديمة ويعدّها باطلة ويعقد العزم على الخروج منها. هي ليستْ سوى "مجد فنّانٍ أو رواية"، وهذا ما لا يريده. ويذكّر برونيل بأنّ رامبو سبقَ أن كتبَ في مسودّة العمل: "الآنَ أقدر أن أقولَ إنّ الفنّ حماقة".

(٦) نذكّر بأنّ هذه الصّفة هي عندَ رامبو قدْحيّة.

أَمُنْخَدِعٌ أنا؟ هل الرّأفةُ شقيقةُ الموتِ في نظري؟
في خاتمةِ المطافِ، سأسألُ العفوَ لأنّني اغتَذَيتُ من الكذب. ولنمضِيَنْ.
لكنْ ما من يدٍ صديقةٍ! ثمّ أينَ أسألُ العَون؟

* * *

نَعَم، السّاعةُ الجديدةُ هيَ على الأقلّ بالغةُ الصّرامة.

فَأنا أقدرُ أن أقولَ إنّني ظفَرتُ[1]: ها أنّ صريفَ الأسنانِ وصفيرَ النّيرانِ وتأوّهاتِ الطّاعونِ تهدأ[2]. جميعُ الذّكرياتِ الدّنِسةِ تتلاشى. تأسُّفاتي الأخيرةُ تتراجع، - الغيرةُ من المتسوّلينَ واللّصوص وخلّان الموتِ والمتخلّفينَ من كلّ صنف[3]. - يا رجيمينَ، لو انتقمتُ![4]

ينبغي أن نكونَ حديثينَ إطلاقاً[5].

لا تراتيلَ بعدَ الآن[6]: شوطُنا الظّافر فلنتمسّكْ به. يا له ليلاً صعباً! الدمُ النّاشفُ يُدخّنُ على وجهي، وليسَ لي ورائي سوى هذه الشُّجيرة المُفزِعة![7]... إنّ الطّرادَ الرّوحيّ لَبِمثْلِ قساوة مَعاركِ الرّجال؛ بيد أنَّ رؤيةَ العدالَةِ هيَ متعةُ اللّهِ وحدَه[8].

---

(١) يُفسّر برونيل الظّفر بكونه خرجَ من الجحيم.

(٢) يتخلّص شيئاً فشيئاً من ذكرى ما شاهدَ في الجحيم من فظائع وآلام.

(٣) الغيرة بدَل للتأسُّفات، وبالرّغم من أنّها "تتراجع"، فهو يبدو، حسبَ ستينمتز، وكأنّه ما برح يجد ما يغويه في حياة المهمّشين والخارجين على القانون.

(٤) أي، حسبَ برونيل، أن ينتقم من الجحيم، هذه التي "فتحَ ابن الإنسان أبوابَها". ينتقم منها بأن يقضيَ على التطيّرات والخرافات (أنظر "صُبح").

(٥) يرى ستينمتز أنّ السّياق المندرجة فيه هذه المقولة يعني أنّ كوننا حديثين هو في نظر رامبو أنْ نخرج من التطيّرات وعقلية الخطيئة الأصليّة، وإنْ يكن ذلك بثمن عزلة مطلقة والاصطدام بما يسمّيه رامبو "الواقع الخشن".

(٦) رفض الأناشيد الدينيّة.

(٧) يرى فيها كلّ من ستينمتز ومارغريت ديفز شجرة الخير والشرّ، ويرى فيها برونيل "شجرة المأساة"، أي الصّليب.

(٨) يقصد أنّ الله وحده يتسلّى بفكرَتي الحساب والعقاب.

معَ ذلكَ، ما زلنا في العشيّة[1]. فَلنتلَقَّ جميعَ دوافقِ العنفوان والحنانِ الحقيقيّ. في الفجرِ، مسلّحينَ بصبرٍ لاهبٍ، سَنَلِجُ المدُنَ الرّائعة.

ثمّ ما لي أتحدّثُ عن يدٍ صديقة! فَما أروعَه امتيازاً أنْ أقدرَ على الضّحكِ من الغراميّاتِ القديمةِ الكاذبةِ، وأن أدمغَ بالعار هذهِ الزّيجاتِ الزّائفةَ[2]؛ – هناكَ رأيتُ جحيمَ النّساءِ؛ – ولعلّي *أمتلكُ الحقيقةَ في روحٍ وفي جسَد*[3].

نيسان (أبريل)–آب (أغسطس)، ١٨٧٣

---

(١) يقصد أنّه ما يزال في عشيّة الفعل الجديد الذي يعتزم الشّروع به؛ هي السّهرة السّابقة للشّوط الذي يجد تأكيده في بقيّة المقطع.

(٢) هذه العبارة وسابقتها تبدوان لستينمتز كما لو كانتا تصفية حساب مع الواقع (علاقة ڤرلين بزوجته، أو علاقته باعتباره "عذراء حمقاء" برامبو). إلاّ أنّ العبارة الختاميّة سرعان ما تعيد العمل إلى علوّه الرّوحانيّ.

(٣) حاول البعض، مستندين إلى هذه العبارة، أن يمنحوا عمل رامبو هذا دلالةَ اهتداءٍ دينيّ نهائيّ. ينسون أنّه قال قبل بضعة أسطر: "لا تراتيلَ بعدَ الآن". هو يدع الباب مفتوحاً لإمكان استعادة الوحدة الأصليّة، وحدة إنسان يخرج من جحيم تجربته منتصراً على انقساماته، فيقبض على الحقيقة في روحه وجسده كليهما.

إشراقات[1]

(١) راجعْ بصدد العنوان وولادة العمل وآفاق تأويله مقدّمة المترجم.

بعدَ الطّوفان(*)

ما إنْ انسحبَتْ[1] فكرةُ الطّوفانِ[2] حتّى وقفَ أرنبٌ بينَ البرسيمِ

(*) يُصوّر الشّاعر الحياة البشريّة وهي تُستأنف بعد انحسار الطّوفان. تستعيد الممارسات البرجوازيّة والمهنيّة وتائرها السّابقة، بل بأسوأ من ذي قبل، فيُراق الدّم من جديد وتبدأ التطيّرات أو الخرافات عملها، ويبسط السّأم ظلاله ثانيةً، ممّا يفجّر الحاجة إلى طوافين جديدة. يشير بعض الشّرّاح إلى احتمال وجود الحرب مع ألمانيا أو فشل الكومونة ونهايتها الدّامية في خلفيّة القصيدة. ويذكّرنا برونيل بعدد من المعطيات الأساسيّة: ١- إنّ "وداع" (النصّ الأخير في "فصل في الجحيم") ينتهي هو الآخر بطوفان، طوفان من النّار والدّم، طوفان قياميّ. ٢- يفيد رامبو هنا من الطّوفان كما هو موصوف في "سفر التّكوين" (٨، ١-١٤)، وبالذّات من وصف لحظة انحساره، ولكنّه يذهب أبعد منه، لأنّه يفكّر بطوافين، لا بطوفان واحد. ٣- باستئنافه فكرة الطّوفان، يضادّ رامبو الميثاق الذي يتعهّد فيه الرّبّ بعدم إثارة طوفان آخر. ويُذكّر ستيمنتز بأنّ ديناميّة الطّوفان حاضرة في "إشراقات" عديدة وهو يعبّر عن إرادة رامبو العنيفة في النّضال ضدّ العادات والصّيغة المألوفة في العالَم.

(١) يصوغ المترجمون عادةً العبارة: "...Aussi tôt que l'idée du Déluge se fut rassise" إلى "ما إن خمدتْ فكرة الطّوفان...". إلا أنّ الفعل المتسخدم "se rasseoire" لا يشير إلى "خمود" بل، بالعكس، يفيد حرْفيّاً "معاودة الجلوس". وهو معنى معطى للفكرة على سبيل الكناية أو التّجسيم، تستعيد مكانها كما فعل الربّ إذْ يعاود الجلوس على العرش بعدما أنضجَ فكرة الطّوفان، وتنسحب أو تنصرف إلى عالَمها الخاصّ كمثل إلاهة. هذا ممّا يسمح لفكرة الطّوفان، أي لطوفانات أخرى يستدعيها الفعل الشّعريّ، أن تكون متأهبّة دوماً. وبالفعل، سيلاحظ القارئ أنّ رامبو مولَع باستدعاء الطّوافين ليعبّر عن برَمه من العالَم. ولأنّ القول: "ما إن عاودتْ فكرة الطّوفان الجلوس" قد يبدو غريباً أو مباشراً نوعاً ما، آثرنا فعلاً آخر يُبقينا في مجال الأفعال الحسيّة ويفيد معنى الاستقرار والانعزال لا معنى الخمود النّهائيّ، وهذا هو مراد الشّاعر.

(٢) لا يستخدم رامبو مفردة "الطّوفان" وحدها، وإنّما تعبير "فكرة الطّوفان"، كأنّه يريد أن يؤكّد على الطّابع الحكائيّ للمشروع، أو ليلفت الانتباه، كما ترى مارغريت ديفز (يذكرها برونيل) إلى أنّ هذه الفكرة أهمّ من الطّوفان نفسه، "فبفضلها يقوم اللّه أو البشر أو الشّاعر بتنظيم الكون على هواهم". ويرى ستينمتز أنّ مقصد رامبو هو أنّ البشر لم يعرفوا من الطّوفان حتّى الآن سوى فكرته، أمّا هو فيَعِد أو يحلم بطوفان فعليّ.

والجرَسيّاتِ[1] المتمايلةِ، ونطقَ خلالَ بيتِ العنكبوتِ بِصَلاتِه لقوسِ قُزَح[2].

عجَباً!، الأحجارُ الكريمةُ تختبئ، - والأزهارُ من قبلُ تَتطلّع[3].

في الشّارعِ الرئيسيّ القذِرِ نُصِبَتِ الأكشاكُ، وقُطِرَتِ القواربُ إلى البحرِ الصّاعدِ إلى أعلى كما في الرّسوم المحفورة[4].

وسالَ الدّمُ في بيتِ بارب-بلو[5]، - وفي المَسالِخ، - وفي السّيركاتِ[6]، حيثُ كان ختْمُ اللّه يطبع بالشّحوبِ النّوافذ[7]. سالَ الدّمُ والحليب[8].

---

(١) أزهار دُعيَتْ كذلك لشبهها بالأجراس. ويرى برونيل أنّ اسم هذه الزّهرة (clochettes) وكذلك اسم نبات "البرسيم (sainfoins)" قد اختارهما الشّاعر لإيحاءاتهما الصّوتيّة، فالأولى تنطوي على cloches (أجراس الكنائس) والثّانية على المفردة sain (قدّيس، مقدّس).

(٢) الحيوان الذي يرمز إلى الحيويّة والهرب يتوقّف بصورة تثير الاستغراب، ويصلّي لقوس قزح لأنّ الأخير هو في "العهد القديم" علامة الميثاق الذي أبرمه الربّ مع الإنسان والحيوان (مارغريت ديفز وبرونيل).

(٣) كلّ شيء يجري بسرعة كما يوضّح برونيل: العنكبوت نسجَ بيته وكلّ من الأحجار الكريمة والأزهار يستعيد مكانه الطّبيعيّ، فالأحجار الكريمة تختبئ والأزهار تتفتّح بعدما جعلت فكرة الطّوفان هذه مطمورة وتلك معروضة للأبصار.

(٤) الأكشاك هي لبيع الأسماك، والقارب لصيدها. وكما يرى برونيل، فإنّ الاتّجار بلحم الحيوان المغتال يتسارع هو أيضاً، خلافاً للميثاق الذي أبرمه الربّ لا مع الإنسان وحده بل مع الحيوان أيضاً.

(٥) بارب-بلو Barbe-Bleue (والمعنى الحرفيّ لاسمه هو: "ذو اللّحية الزّرقاء"): بطل حكاية معروفة لشارل پيرو Charles Perrault ألّفها في ١٦٩٧ واستلهمها أدباء وموسيقيّون عديدون. يقتل "بارب-بلو" بالتّتابع زوجاته السّتّ ولا تنجو إلاّ السّابعة، بفضل تدخّل شقيقَيها في اللّحظة الأخيرة. يقصد رامبو، حسبَ برونيل، أنّ قتل البشر بدأ هو أيضاً بالتّسارع. ومع أنّ حكاية "بارب-بلو" دمويّة فهي تسرّ الاطفال كثيراً وهم مولعون بقراءتها، وهذا ممّا يدفع بحدّ ذاته إلى الاستغراب.

(٦) مثلما كان يحدث للبشر والحيوانات في حلبات المصارعة الرّومانيّة (برونيل).

(٧) ختْم اللّه هو قوس قزح، والنّوافذ هي هنا، في اقتضاب ينبغي أن نعتاده لدى رامبو، نوافذ الكنائس، تشحب، على ما يرى برونيل، حداداً على القدّيسين المقتولين أو المضحّى بهم. ولنلاحظْ كيف أنّ الجمع في عبارة بذاتها بين مَسالخ الحيوانات والسّيركات التي يُقتَل فيها بنو الإنسان يضفي على الصّورة فظاعة مقصودة.

(٨) يشير برونيل إلى أنّ الدّم والحليب يسيلان هنا في إختلاط مريع، وليس الحليب والعسل كما هو متوقّع في فردوس جديدة.

ثمَّ بَنتِ القَنادسُ[1] بيوتاً. وبدأ الدّخانُ يَصّاعدُ من [أكوابِ] المَزَغْران[2] في البارات الصّغيرة.

وفي المنزل الكبيرِ الذي كانَ الماءُ ما يزالُ يقطرُ من نوافذهِ راحَ الأطفالُ اللاّبسونَ ثيابَ الحِدادَ[3] يتأمّلونَ [في الكتُبِ] الصّوَرَ البديعة.

وانصفقَ بابٌ، ولوّحَ الولدُ الصّغيرُ[4] بِذراعَيه في ساحة القريةِ تحتَ مطرٍ مُفاجئٍ، ففهمتْهُ دوّاراتُ الرّياحِ وجميعُ [تماثيلِ] الدِّيَكةِ على أبراجِ الكنائس.

ونَصَبتِ السيّدة فلانة[5] آلةَ بيانو في جبالِ الألب. وأُقيمَ القدّاس وقُدِّمتِ المُناوَلاتُ الأولى في المائةِ ألفِ مذبحٍ في الكاتدرائيّة.

وانطلقتِ القوافل. وبُنيَ فندقُ «السّبلنديد»[6] في فوضى جليدِ القطبِ وظلامِه.

ومنــذ ذلكَ الوقــتِ والقمرُ يَسمعُ بناتِ آوى تعوي في مشاتلِ الزّعتر، وأناشيدَ الرّعاة[7] تُدمدِمُ في البستانِ بِصَنادلها. ثمّ قالتْ لي

---

(١) حيوان مشهور بفروه، يضع عناية خاصّة في تعمير بيوته من الأغصان وطين الأنهار، فيساهم بذلك، على ما ترى مارغريت ديفز (يذكرها برونيل) في تدمير الطّبيعة.

(٢) شراب كان شائعاً يومذاك، هو مزيجٌ من الكحول والقهوة. إسمه آتٍ حسب قاموس "ليتريه" من بلدة "مَزَغْران" التّابعة لولاية مستغانم الجزائريّة، والتي أطبق الأمير عبد القادر الجزائريّ عليها الحصار في ١٨٤٠ ولم يتمكّن من استعادتها من الفرنسيّين بعدما خاض فيها معركة شهيرة.

(٣) يشير برونيل إلى أنّهم في حِداد لأنّهم النّاجون الوحيدون من الطّوفان، يتأمّلون الخلق الجديد.

(٤) لم يعد الطّفل يكتفي بالتأمّل، بل صار، حسبَ برونيل، يتحكّم بالأشياء، وبإيماءة من ذراعيه يحرّك دوّارات الرّياح وأبراج الأجراس، التي "نالت" جميعاً ما يكفي من الزمن لتقوم من جديد. وطالما دعا رامبو نفسه بالصبيّ أو الولد الصّغير.

(٥) السيّدة غير مسمّاة هنا، يرى فيها برونيل الطّفلة الصّغيرة وقد صارت امرأة، تُحوّل الجبل إلى صالون. وعبر المائة ألف مذبح، نرى إلى التّسارع في البناء (والتّدمير) مصحوباً بتكاثر أو ضخامة عدديّة.

(٦) كان فندق قائماً بالفعل بهذا الاسم في أيّام رامبو، ودلالة اسمه الحرفيّة هي: "السّاطع" أو "الفخم". وليس هناك ما يدلّ على أنّ رامبو يقصد في هذه القصيدة الرمزيّة فندقاً بذاته، بقدر ما يشير، حسبَ برونيل، إلى تباعد متزايد بين صحارى الرّمال (تعبّر عنها القوافل) وصحارى الجليد.

(٧) هي القصائد الرّعويّة (Les églogues) وأشهرها "رعويّات" ڤرجيليوس. وضمنَ اقتضابه المعهود ونزعته الكنائيّة المعروفة يُشخصنها رامبو أو يؤنسنها. فهي، لا مُنشدوها، من تأتي بِصنادِلها (أحذيتها=

أوخاريسُ[١] في الغابةِ البنفسجيّةِ المُبَرعِمةِ إنّ الموسمَ كانَ ربيعاً.

- تدفّقي أيّتها البِرْكةُ، - وانسكبْ أيّها الزَبَدُ على الجِسر أو فوقَ الأحراش؛ وانهضي وتَدحرَجي أيّتها الأغطيةُ السّودُ وأيّتها الأراغنُ[٢]، وأنتِ أيضاً يا بُروقُ ويا رعودُ؛ وتَصاعدي أيّتها المياهُ والأحزانُ واجعلي الفيضاناتِ تنطلقُ من عقالها من جديد.

فمُنذُ أن انحسرَتْ - أوه!، الأحجارُ الكريمةُ مختبئةٌ والأزهارُ منفتّحة![٣] -، منذُ أن انحسرَتْ والسّأمُ مُخيِّمٌ، و**الملكةُ**، **السّاحرةُ**[٤] التي تُشعلُ جَمراتِها في آنيةِ الفخار، لا تريدُ أن تقولَ لنا ما تعرف، وما نجهلُ نحن.

=الخشبيّة). وينبّهنا برونيل إلى انقلاب المنظور في هذا المقطع، فالأناشيد الرّعويّة هي التي تدمدم هنا، بدلَ بنات آوى، كما أنّها تهجر لهذه الأخيرة مكانها الطبيعيّ، مشاتل الزّعتر، التي انقلبتْ إلى صحارى.

(١) أوخاريس Eukharis هي، في "مغامرات تيليماك *Les Aventures de Télémaque*" لفينلون Fénelon، حوريّة بحر ورفيقة لكاليسو Calipso. يعني اسمها باليونانيّة "الممتلئة بركةً" (كما في أحد ألقاب مريم العذراء). عن طريقها يعرف المتكلّم في النصّ أنّ الموسم كان ربيعاً، وهو فصل يرمز لديه إلى غراميّات وضروب من الفنّ الشعريّ تجاوزَها هو وسخرَ منها في "عاشقاتي الصّغيرات" وقصائد أخرى، وهذا ما يفرض الحاجة إلى ردّة فعل صارمة وإلى استدعاء طوافين جديدة.

(٢) هذه العناصر توحي، حسبَ برونيل، بحفل جنائزيّ يدعو الشّاعر إلى إقامته للأرض.

(٣) يعيد التّذكير بالعناصر الأولى للمشهد وبما تبعثه من سأم.

(٤) يُذكّر أنطوان آدم بأنّ رامبو كان متأثراً بقراءته لكتاب ميشليه Michelet "السّاحرة *La Sorcière*"، وهو يعزو للسّواحر معرفة بالأسرار تجعل منهنّ نقيض الحضارة العقلانيّة. ما كان رامبو ليؤمن بالطّبع بتأثير فعليّ للسّحر، والأرجح أنّه يعبّر هنا على سبيل المجاز عن حنينه إلى المرأة العارفة أو الهادِية. برونيل يرى في هذه الملكة-السّاحرة مخلوقاً أسطوريّاً قابضاً على النّار المدمِّرة. ستينمتز ينبّه إلى تحوّل ضمير المتكلّم في العبارة من "أنا" إلى "نحن"، ممّا يهب هذه الملكة-السّاحرة أثراً شاملاً ويعزو لها معرفة بسرّ الأجيال والعصور.

طفولة(*)

-I-(١)

تِلكمُ الإلاهة(٢) ذاتُ العينينِ السّوداوَينِ واللُّبدةِ الصّفراءِ، مَن لا أقاربَ لها ولا من حاشيةٍ، الأنبلُ من جميع الأساطيرِ، مكيسكيّةً كانتْ أو فلامنديّةً؛ هيَ مَنْ مجالُها اللاّزوَردُ والخُضرة المُتَكبّرانِ، تركضُ على امتدادِ شواطئَ وهبْتها أمواجٌ لا مراكبَ فيها أسماءً إغريقيّةً وسلتيّةً وسلافيّةً قاسيةَ الوقْع.

في هُدُبِ الغاب - حيث تُصلصلُ أزهارُ الحُلم وتأتلقُ وتُضيءُ،- كانتِ الفتاةُ ذاتُ الشّفةِ البُرتقالِ(٣) والرّكبتين المُتصالِبتَينِ في الطّوفانِ الجليِّ المنبجِسِ من أعماق الحقولِ، في عُريٍ تخترقه، تظلّلهُ وتكسوهُ أقواسُ قُزَحَ والنّباتاتُ والبحر.

سيّداتٌ يَحُمْنَ على سطائحَ دانيةٍ من البحرِ(٤)؛ صغيراتٌ ومديداتٌ

(*) يقرأ جان-پيار غيوستو (نشرة آرليا) الأقسام الأربعة الأولى من هذا النصّ باعتبارها تصوّر نشاطَ ذاتٍ تحاول أن تملأ بأحلامها واستيهاماتها فراغ العالَم. المقطوعة الخامسة تعرب عن شيء من الانكفاء إلى عزلةٍ يطمح صاحبها إلى جعلها خلاّقة.

(١) هنا مهرجان تغلب عليه صوَر أنثويّة. مزيج حضارات وعناصر طبيعيّة، به يكشف المتكلّم عن خصوبة رؤاه وأحلامه. ثمّ يأتي السّطر الأخير ليؤكّد العودة الطّاغية للسأم ومعاودة الارتطام بالواقع الفعليّ.

(٢) المفردة idole (إله، وثن) تشير إلى مذّكر كما إلى مؤنّث، وآثرنا هنا التّأنيث لأنّ مناخ المقطوعة يوحي بأنّه يقصد المرأة (يقول في قصيدة "الشّمس والجسد"، مخاطباً ڤينوس ومتحدّثاً عن المرأة: "الوثن الذي أودعتِ أنتِ فيه كلّ هذه البكورة"). ويُلاحظ برونيل أنّ الأوصاف المعطاة لها هنا تنطبق على دمية.

(٣) إلاهة الطّفولة (الدّمية) صارت هنا، حسبَ برونيل، إلاهة المراهقة.

(٤) ننتقل هنا إلى عالم ثريّ أشه ما يكون بعالَم صالونات.

القامةِ، في الطّحلبِ الأخضرِ-الرّماديّ سودٌ ورائعاتٌ، كمثْلِ الحِليِّ منتصباتٌ على التّربةِ الدّسمةِ لخمائلَ ورياضِ ذائبةِ الجليدِ، - أمّهاتٌ صبايا وشقيقاتٌ مُسنّاتٌ مملوءاتُ الأنظارِ برحلاتِ حجٍّ، سلطاناتٌ وأميراتٌ طاغياتُ الرّداء والمشيةِ، فتياتٌ غريباتٌ وأشخاصٌ تُعَساءُ بِلَطافة.

يا للسأمِ، ساعةِ «الجسدِ العزيز» و«القلبِ العزيز»[1].

-II-

إنّها هيَ، الصّغيرةُ الميّتةُ[2]، خلفَ أشجار الوردِ. - الأمُّ الصبيّةُ المتوفّاة تنزلُ درجَ المَدخل. - عربةُ ابنِ الأعمامِ تصرخُ في الرّمل.- الأخُ الأصغرُ (هو في الهندِ)، واقفٌ هنا، قدّامَ الغروبِ، في حقلِ القرنفل. - الشّيوخُ المدفونونَ باستقامةٍ في سياجِ المنثور.

نُثارُ أوراقِ الذّهبِ يحيطُ بمنزلِ الجنرال. إنّهم في الجنوب. - للوصولِ

---

(١) الأرجح أنّه يسأم من عالَم الاستيهامات ويتذكّر جسده نفسه. وقد ذكّر العديد من الشّرّاح بقرب هذه العبارة من بيتين لبودلير: "فلتبحثْ عن مفاتنكَ الخدِرة / في مكانٍ آخَرَ سوى جسدكَ العزيز وقلبكَ البالغ الحَنان".

(٢) هنا أيضاً نقابل سبُل الحالم في تجاوز فراغ العالَم، مع إدخالات خفيّة لعناصر من سيرة الشّاعر. أشار غيوستو (نشرة أرليا) إلى رفض للحاجز الذي يقيمه الزّمن ("إنّها هي الصّغيرة الميتة..."، وربّما كان هنا تلميح إلى شقيقة رامبو الثانية، ڤيتالي Vitalie، التي توفّيت في سنّ مبكّرة)، مثلما للحاجز الذي يفرضه الفضاء: الأخ هو هنا وفي الأوان ذاته في الهند. نقابل في نهاية المقطوعة حركة تجاوبات وتبادلات (المنحدرات تصبح مهوداً، والأزهار تطنّ كالحشرات). لا نجد هنا عملاً للّا-معنى كما افترضَ تزڤيتان تودوروف (أنظرْ مقدّمة المترجم) بل تشويشاً للمعاني القارّة وإحباطاً للسّيرة الذاتيّة الواقعيّة صوبَ سيرة محوَّلة أو شعريّة. هكذا يرى برونيل هنا سلسلة من الإحالات يصعب (ولا يفيدنا في شيء) تشخيص مَن تشير إليهم: المهمّ هو أنّنا أمام خمس حالات من الظّهور المعجِز لشخص غائب أو ميّت. ستينمتز يشير هو أيضاً إلى عبثيّة البحث عن معطيات مرجعيّة ثابتة للأشخاص والأماكن لأنّ مقصد رامبو هنا هو العمل "بنوع من المحْو التّدريجيّ ليوصلنا إلى منطقة فراغيّة، وإنّ نهاية النصّ لتبلغ بالفعل هذا المحلّ الأسطوريّ أو الشّائق، كما لو كانت الغيابات المعلَن عنها في بداية القصيدة تقود إلى حضور للمتخيَّل متعاظم". كما ينبّه ستينمتز إلى أهميّة عبارتين من النصّ نفسه: "محْبس القناة مرفوع" و"لا شيء هنا ليُرى": فلم يعد أمام الصّوَر من حاجز، وليس الحضور المرئيّ هو هدف الكتابة.

إلى النُّزلِ الفارغ يُتبَعُ النّهجُ الأحمر. القصرُ للبيع معروضٌ؛ المغالقُ منزوعة.
- ربّما أخذَ الخوريُّ معه مفتاحَ الكنيسة. - غُرَفُ الحرّاس حولَ الحديقةِ العامّةِ لا أحدَ فيها. والأسيجةُ هيَ من العلوِّ بحيثُ لا يُرى سوى ذُرواتٍ صاخبة. ثمّ إنّه لا شيءَ في الدّاخلِ ليُرى[1].

الحقولُ[2] تَصّاعَدُ صوبَ قرى لا ديَكةَ فيها ولا سنادين. مَحبِسُ[3] القناةِ مرفوع. يا لَجُلجُلاتِ[4] الصّحراء، يا لَطواحينها، يا للجزُر ويا للرّحيّ[5]!

كانتْ أزهارٌ سحريّةٌ تطنّ. كانتِ المنحدراتُ تُهدهِدُه[6]. كانتْ حيواناتٌ باذخةُ الرّشاقةِ تجوب. والغيومُ تتراكمُ فوقَ أعالي البحرِ المخلوقِ من أزليّةِ دموعٍ سخينة.

-III-

ثمّةَ[7] في الغابِ طائرٌ يستوقفكَ شَدوُه ويجعلكَ تَحمرّ.
ثمّةَ ساعةٌ لا تدقّ.
ثمّةَ مستنقعٌ فيهِ عشُّ أطيارٍ بيض.

---

(١) هكذا نكون، كما يذكّر به برونيل، قد مررنا في هذا المقطع بخمسة أبنية فارغة، والأخير منها فارغ بصورة مزدوجة: لا نقدر أن نرى فيه شيئاً، ولا شيء فيه ليُرى.

(٢) هنا أيضاً وصف لعالَم مفرَغ، كأنّه مرئيّ في أعقاب طوفان.

(٣) يُدعى أيضاً "الهوَيس": فُرضة في السّدود تُنزل أو تُصعّد لحبس المياه أو تصريفها.

(٤) جمع "جُلجلة" (الجبل الذي صُلب عليه المسيح)، وقد صارت تدلّ، مجازيّاً، على كلّ محنة أو عمليّة تعذيب.

(٥) جمع "رَحى"، وتُجمَع أيضاً على هيأة "رُحيّ" و"أرحية". ونلاحظ أنّها تتنادى في السّطر نفسه مع "طواحين".

(٦) هو على الأرجح الشّاعر-الصبيّ. وفي المخطوطة تشديد على ضمير المفعوليّة العائد إلى "هو (le)"، بخطّ موضوع تحت الكلمة.

(٧) مرّة أخرى هو، في المقطع كلّه، المشهد الخياليّ أو الشّائق يرتسم بكامل شفافيّته وتعدّديته، ضمن قلبٍ للمنظورات والنّسَب بديع، وخلال جماليّة آسرة تحوّل الواقع نفسه. ومرّة أخرى يأتي، في خاتمة المقطع، الرّجوع القسريّ إلى الواقع الجهم وإلى حقيقة الطّرد. ويلفت ستينمتز أنظارنا إلى أنّ المقطع مكتوب كترنيمة، وكلّ عبارة ترينا عالَماً طفوليّاً يعيد الخيال الحالم إنارته.

ثمّةَ كاتدرائيةٌ تهبطُ وبحيرةٌ تصعد.
ثمةَ عربةٌ صغيرةٌ هُجِرتْ في الخيسِ أو هيَ تنزلُ النّهجَ راكضةً مُبهرَجة.
ثمةُ فريقُ ممثّلينَ صغارٍ في بذلاتٍ، يُرَونَ في الطّريقِ خلالَ هُدُبِ الغاب.
وأخيراً، عندَما تكونُ في جوعٍ أو على ظمأٍ، ثمّةَ مَن يأتي ليطردَك.

-IV-

أنا القدّيسُ[١]، في مَدارج الصّخر أُصلّي، - كمثْلِ الحيواناتِ الوادعةِ[٢] ترعى حتّى بحرِ فلسطين.

أنا العالِمُ ذو الأريكةِ المُعتمة. على نافذةِ حُجرةِ مكتبتي يرتمي المطرُ والغصون.

أنا مشّاءُ الطّرُقِ الكبيرةِ عبرَ الغاباتِ القزمةِ؛ صخبُ الهوّاساتِ يطغى على خطواتي. وطويلاً أرى غسيلَ ذهَبِ الغروبِ، المحزون.

وددتُ لو أكونُ الطّفلَ المهجورَ على أرصفةِ المرفأِ المُتطاولِ حتّى عرْضِ البحرِ، الخادمَ الصّغيرَ يجتاز المَمشى وجبينُه يُلامسُ السّماء.

الطّرُقُ شاقّة. والتّلال تَدّثرُ بِنَباتِ الوزّال. الهواءُ جامد. والطّيورُ والينابيعُ ما أبعدَها! لو تقدّمنا فلنْ يكونَ هناك غيرُ تخومِ العالَم.

---

(١) في دراسة سبقَ ذكرها (أنظر مقدّمة المترجم)، يرى الفيلسوف جاك رانسير في القدّيس والعالِم والمشّاء الكبير الوجوه الثّلاثة الأساسيّة التي كان رامبو يرى نفسه فيها، والتي سرعان ما سيُلحق بها (ولو على سبيل التمنيّ) وجهين آخرين من وجوه الرّأفة: الطّفل المهجور (ماضي رامبو نفسه أيضاً) والخادم الصّغير. وفي الختام يأتي وجه المشّاء أو الجوّاب ليفرض نفسه من جديد عبر استعادة الكلام على الطّرُق. هي، إذن، قصيدة سيرة، بالرّغم من المناخ الفنطاسيّ الذي يكتنفها. ويرى ستينمتز أنّ هذه التعدّدية تتلاءم وفكرة رامبو المعبَّر عنها في "فصل في الجحيم": "بَدَتْ لي حيَواتٌ أُخرى عديدة مرصودةً لكلّ نفس". وهي تعمل هنا بصورة متضافرة أو على التّوالي داخلَ عُمرٍ بنفسه. ولئن بدتْ صورة "القدّيس" مفاجئة في حالة رامبو، فينبغي أن ننتبه إلى أنّ نصّاً قادماً ("فتوّة - IV") يصوّره وهو يتعرّض لغواية القدّيس أنطوان، كما لاحظنا في "فصل في الجحيم" تجاذب رامبو بين صورَتي "الرّجيم" ومنافس دنيويّ للمسيح.

(٢) هم، حسب برونيل، أتباع المسيح ورهبانه.

لِيُستأجَرْ لي[1] أخيراً هذا الرّمسُ المُبَيَّضُ بالجبْسِ[2] معَ خطوطٍ إسمنتيّةٍ بارزةٍ - بعيداً جدّاً تحتَ التّراب.

إلى الطّاولةِ أستندُ، والقنديلُ يضيءُ بعُنفٍ هذهِ الصّحُفَ التي أرتكبُ حماقةَ قراءتها المرّةَ تلوَ الأخرى، وهذه الكتُبَ التي هيَ بلا جدوى. -

على مسافةٍ شاسعةٍ فوقَ صالوني تحت-الأرضيِّ، تنغرسُ البيوتُ ويحتشدُ الضّباب. الوحلُ أحمرُ وأسوَد. مدينةٌ ممسوخةٌ، ليلٌ دونَ انتهاء.

على علوٍّ أدنى، ثمّةَ بلاليع. إلى الجوانب، لا شيءَ سوى سماكةِ الأرض. أو قد تكونُ هاوياتُ لازوَرد، أو آبارُ نار[3]. ولربّما تلاقتْ عندَ هذهِ الصُّعُدِ الأقمارُ والنّيازكُ، الأساطيرُ والبِحار.

في السّاعاتِ المريرةِ أتخيّلُ كُرَيّاتِ سفيرٍ ومَعدن. سيّدُ السّكونِ أنا. لِمَ في ركنٍ من السّقفِ يشحبُ ما يُشبه كوّةَ قبوٍ؟[4]

---

(١) يبدو المتكلّم في هذا النصّ الختاميّ وهو يرتضي عزلته ويلتجئ إلى مكانٍ يؤثّثه برؤاه وأساطيره الخاصّة واستيهاماته. واستخدام فكرة "الإيجار" يشير إلى عزلة مؤقّتة، أو خلْوة. ينبغي أن نترجم هنا حاشية ستينمتز بكاملها لما فيها من جَمال ودقّة: "مثلما فعلَ بعض الشّعراء، يشيّد رامبو هنا بالكلمات قبره، الذي لن يصبح مكان انْطمارٍ غير واعٍ بل محلاًّ للحلم الخالص الخالص تنطلق فيه من عقالها الصّوَر. ومنحدَر الهاوية الذي يجتذب السّارد يحجبُ عن بصره العالَم، عالماً يحفظ هو نفسه منه في انغلاق تامّ. وبهذا الغوص يبلغ عالَماً جديداً، "فضاءً جوّانيّاً espace de dedans" [تعبيير لهنري ميشو Henri Michaux] لا يعدم أن يذكّرنا بالسّماء والبحر الدّاخليّين في رواية "رحلة إلى مركز الأرض *Voyage au centre de la terre*" لجول ڤيرن (١٨٦٤)".

(٢) وجد أندروود Underwood (يذكره برونيل) في الصّورة قرباً من "القبور البِيض" في "إنجيل متّى" (٢٣، ٢٧).

(٣) ربّما كان، على ما يرى برونيل، يفكّر بالنّار الخبيثة أو القوّة السرّية للعالَم، الشّبيهة بالجمرات التي تحملها السّاحرة في آنيتها في "بعد الطّوفان".

(٤) رفض للنّور الخارجيّ، أو لقوس قزح الذي هو ختْم الربّ على النّوافذ. وعلى هذه الشّاكلة نكون، حسبَ برونيل، مررنا بسلسلة خيبات: خيبة من المثال الأسطوريّ أو الوثن الأنثويّ (النصّ ١)؛ خيبة من الحضورات المتفلّتة أو حضورات الغائبين (النصّ ٢)؛ خيبة من المفاجآت الهلاسيّة أو الرؤى الاستيهاميّة التي تقلب منظورات الواقع (النصّ ٣)؛ الخيبة المتمثّلة في الهجرانات والترّحل (النصّ ٤). وهذا كلّه يقود إلى عزلة بطوليّة، دخول متدرّج في الصّمت ينبغي التمسّك به ولو بثمن انْقبار إراديّ.

حكاية(*)

إغتاظَ أميرٌ لأنّهُ لم يكرّسْ جهدَهُ إلاّ في تطويرِ أنماطٍ من السّخاء مبتذلَة. كانَ يتوّقعُ ثوراتٍ للحبّ مدهشةً[1]، ويَخالُ نساءَه[2] قادراتٍ على ما هو أفضلُ من هذهِ الرّياءاتِ المُزيَّنةِ بِسماءٍ وترَف. كانَ يريدُ رؤيةَ الحقيقةِ، ساعة الرّغبةِ وإشباعِها الجوهريّين. وسواءٌ أكانَ ذلكَ زيَغاناً للوَرَعِ[3] أم لا، فهو قد أراد[4]. كانَ له على الأقلّ سلطانٌ إنسانيٌّ مَديد.

جميعُ النّساءِ اللاّئي عرفْنَه متنَ اغتيالاً. يا لهُ تدميراً لروضةِ الجَمال! تحتَ حدِّ السّيفِ باركنَه. لم يطالبْ هوَ بأُخرَيات. - وعاودَتِ النّساء الظّهور.

(*) يرى ألبير بي Albert Py في هذا النصّ حكاية دمويّة على شاكلة بعض حكايات "ألف ليلة وليلة". ويرى ستينمتز أنّ ولع رامبو بالشّرق يقوده بصورة طبيعيّة إلى استلهام حكاياته، سوى أنّه يطوّعها لمعالجةِ إشكاليّةٍ خاصّةٍ به هوَ. وبالفعل، يقرأ جاك رانسيير والعديد من الشرّاح والنقّاد هذا النصّ بما هو مراجعة يقوم بها رامبو لمشروعه الشعريّ والوجوديّ، أو لمشروع الزّائيّ. العنف أو السّلوك الاجتياحيّ يوصل "بطل" القصيدة (الأمير) إلى اكتشاف بطلان مسعاه. فهذا العنف لا يمنع الكائنات من أن تتجدّد حوله (النّسوة يعاودن الظّهور، وكذلك الحشد والحيوانات الفاتنة، إلخ.). وهو ينتهي به الأمر إلى محاكاة نفسه (يكتشف الأمير في خاتمة المطاف أنّه هو نفسه الجنّيّ الذي توهّمَ هو ملاقاته). الحلّ، كما يكشف عنه السّطر الأخير، يكمن في "الموسيقى العارفة": موسيقى كتوم ومُدرِكة لشرطها وإمكانات تحقّقها. ويلخّص ستينمتز مغزى الحكاية في القانون العجيب الذي اكتشفه رامبو: "إنّ الإنفاق اللاّمتناهي أو المُسرف [للنفس] سَعْيَ غرضٍ أو موضوع لذّةٍ ما يتيح لكلّ كائن أن يعثر على حقيقته العميقة، ولكنْ لا شيء مضمون هنا بصورة مباشرة ولا نهائيّة ولا هو موعود بالدّوام".

(١) مقولة "البعل الجهنّميّ" في "فصل في الجحيم": "الحبّ ينبغي إعادة ابتكاره".

(٢) تعدّد النّساء هذا من حوله يُموقع الحكاية، حسبَ برونيل، في الشّرق.

(٣) يقرأ برونيل العبارة بمعنى أنّ إشباع الرّغبة قد استحال لدى "الأمير" إلى مطْلق وإلى مثال. فهو ورَع زائغ أو منحرف.

(٤) الانتقال من صيغة "كان يريد" في الجملة السّابقة إلى "أرادَ" في الجملة الحاليّة يشير في نظر برونيل إلى اكتمال القرار عند "الأمير"، وذلك بباعث من سلطانه البشريّ المديد الذي تؤكّده العبارة التّالية.

أبادَ جميعَ مَن كانوا يتبعونَه، في أعقاب الطّرادِ وإراقةِ النّبيذ. - الجميع كانوا يتبعونَه.

كانَ يتسلّى بِنَحْرِ حيواناتِ الزّينة. أشعلَ النّارَ في القصور. كانَ ينقضُّ على النّاس ويُمزّقهم إرَباً إرَباً. - لكنَّ الحشدَ والسّقوفَ الذّهبيةَ والحيواناتِ الفاتنةَ كانت تواصلُ الوجود.

أوَ يُمكنُ أن يغتبطَ المرءُ بالتّدمير، أو يسترجعَ في الأعمالِ الفظّةِ نضارةَ شبابِهِ؟ لم ينبسِ الشّعبُ ببنتِ شفة. ولا أحدَ عرضَ مساهمةَ آرائه[١].

ذاتَ مساءٍ كانَ ممتطياً جَوادَه بِخُيلاء. فَطلعَ له جنيٌّ ذو جَمالٍ لا يُوصَفُ، بل لا يجرؤ أحدٌ فَيبوحَ به لنفسِه. من ملامحِهِ، ومن هيأتِهِ، كانَ يتعالى الوعدُ بحبٍّ متعددٍ ومُعقَّد! الوعدُ بِسعادةٍ لا تُقالُ، لا بل ليستْ لِتُطاق! ثمّ تلاشى الجنيُّ والأميرُ، على الأرجحِ في العافيةِ الجوهريّة[٢]. أنّى لهما ألاّ يموتا منها؟ وعليه، فقد ماتا معاً.

بيدَ أنّ الأميرَ تُوفِّيَ في قَصرهِ، في عُمرٍ اعتياديّ[٣]. كانَ الأميرُ هوَ الجنّيّ. والجنّيُّ هوَ الأمير[٤].

الموسيقى العارِفةُ تَنقصُ رغبتنا[٥].

---

(١) لا أحد، حسبَ برونيل، تجرّأ على إسداء نصيحة قد تزعج الأمير.

(٢) أي "ساعة الرّغبة وإشباعها الجوهريّين" اللّذين كان "الأمير" يهفو إليهما في بداية النصّ.

(٣) يوضّح ستينمتز أنّه ينبغي هنا التّفريق بين الميتتين. فموت الأمير في قصره موتاً عاديّاً يخصّه كشخص، أمّا اختفاؤهما هو والجنّيّ فيشير إلى تحقّق إحدى ساعات "العافية الجوهريّة" التي يتماهى فيها الكيان ورغبته السّريّة لدى ملاقاته أناه الأخرى. ويَبرز البُعد الشرقيّ للعلاقة في كون الإغريق والعرب القدامى كانوا ينسبون لكلّ فرد شيطاناً مرتبطاً به يموت لدى وفاة الفرد نفسه. هنا تنعكس الآية ويموت "الأمير" ميتة عاديّة بعدَ موت أناه الأخرى واكتشافه أنّها هوَ. ما إن انطفأ "الإشباع الجوهريّ"، غير الموعود، كما أسلفنا في القول، بالدّوام، حتّى استعادَ "الأمير" تناهيه البشريّ ومحدوديّته.

(٤) تكرار بلاغيّ فضّلَه الشّاعر على عبارة اعتياديّة من نوع "لم يكن الأمير سوى الجنيّ نفسه".

(٥) في هذه العبارة إقرار خفيّ من لدن رامبو بأنّه هو أيضاً كان مصاباً بـ "داء المطلق"، وبأنّ الموسيقى العارفة ربّما كانت تَنقص بحثه. هذه الحكاية تلتحق بنقد "خيمياء الكلمة" في "فصل في الجحيم".

استعراض(*)

ظُرَفاءُ[1] أقوياءُ جدّاً. عديدونَ منهم استثمروا عوالمكَم. ما لديهم حاجةٌ وليسَ تحدوهم العجَلةُ لتشغيلِ ملَكاتهم اللاّمعةِ وخبرتِهم بضمائركم. يا لَهم رجالاً مكتملين![2] لهم أعينٌ ببلاهةِ ليالي الصّيفِ، حمراءُ سوداءُ، بل بثلاثةِ ألوانٍ[3]، من فولاذٍ مطعّمٍ بنُجومٍ من الذّهبِ؛ وملامحُ شوهاءُ، مُرَصَّصةٌ،

(*) تلقّى هذا النصّ قراءات عديدة يلخّصها برونيل: فبعضهم رأى فيه تصويراً كاريكاتورياً للحضارة الغربيّة أو لشعيرة كاثوليكيّة (أنطوان آدم) أو للاستعراضات العسكريّة (بويّان دو لا كوست وسوزان برنار)، أو لفرقة حواة في سيرك متنقّل رآه رامبو في شارلفيل (دولانيه) أو في سوهو بلندن (أندروود). برونيل يرى أنّ هذا كلّه يمكن أن يكون صحيحاً، لكنّ المهمّ هو أن نلاحظ أنّ هذا الاستعراض، بدلالة العبارة الأخيرة في النصّ، إنّما هو استعراض روحانيّ أو استيهاميّ سرعان ما يُحوّل المشهد الواقعيّ إلى فنّ شخصيّ أو استعراض وحشيّ يملك رامبو وحده مفتاحه أو سرّه. نرى من ناحيتنا أنّ رامبو قد يكون استهواه بالفعل عالَم السّيرك، كما سيَستهوي ريلكه وبيكاسو بعده، لامتلائه بالمظاهر الملوّنة، ولجمعه بين الواقعيّ والخياليّ، اللّعب والجدّ، الملهاة والمأساة، فهو ميدان خصب لمعالجات روحيّة وترميزات شعريّة. والأساسيّ، على ما يرى برونيل، هو أن نلاحظ العلاقة التي تقوم بين الاستعراض وهذا الذي يعتقد أنه يملك مفتاحه، أي الشّاعر أو الفنّان. ويرى ستينمتز أنّ رامبو يستعرض هنا وجوهاً من عالَمه هو أو مشروعه، ولم تكن هذه هي المرّة الأولى التي يصوّر فيها فنّان نفسه باعتباره حاوياً، فسبق أن فعل هذا ألبير غلاتيني وتيودور دو بانفيل وسيفعله مالارمه.

(١) الصّفة drôle تجمع بين معنى الظّريف والغريب، بما فيه الغريب المثير للرّيبة والخوف. وهؤلاء "الظّرفاء الأقوياء جدّاً" هم في الأوان ذاته، حسبَ برونيل، مسلّون ومخيفون: يمكن أن يكونوا حواة أو قتلة. وكما سنرى في تناميات وصفهم من لدن رامبو، فإنّ أفعالهم، المُؤنِسة في الظّاهر، تنطوي في العُمق على إرادة انتقام واستحواذ.

(٢) هذه العبارات التّمهيديّة تبين بادئ ذي بدء عن قدراتهم الواسعة التي يمارسونها كأنّما بلا جهد، وبدون حاجة لأنْ يقوموا بشيء. سلطانهم الأوّل أو الأكبر يتمثّل في تقطيبات وجوههم أو تكشيراتهم التي سيتفنّن رامبو بوصفها في ما يأتي، ولنا إليها عودة.

(٣) وصف لـ "مكياج" الحواة.

شاحبةٌ، صهباءُ، وبُحّاتٌ مُفعمَةٌ مرَحاً! ثمّ يا للمشيةِ القاسيةِ لِبَهارجهم! - وهناكَ أيضاً فتيانٌ ذوو أصواتٍ راعبةٍ وبضع مواردَ خطيرةٍ - كيفَ سينظرون يا ترى إلى «الكروبيّ»؟[1]. يُبعَثُ بهم إلى المدينة لكي تقوى ظهورُهم[2]، مزيّنينَ ببذخٍ مُقرف.

آهِ، يا للفردوس[3] الأعنف، فردوس تقطيبةِ الوجهِ المسعورة![4] لا مقارنة ممكنة مع دراويشكم وبقيّةِ المَهازلِ المشهديّة. في ثيابٍ مرتَجَلةٍ بذوقِ الحلُم المُزعج يُمثّلونَ مناحاتٍ ومآسيَ قُطّاع طرقٍ وأنصافِ آلهةٍ أذكياءَ كما لم يعرفِ التّاريخُ والأديانُ أبداً[5]. صينيّونَ وهوتنتونيّونَ[6]، بوهيميّونَ وحمقى، ضِباعٌ ومولوخاتٌ[7]، ضروبُ جنونٍ قديمةٌ وشياطينُ مشؤومو الهيأةِ، يخلطونَ المهاراتِ الشعبيّةَ والأموميّةَ بالوقفاتِ والحنوّاتِ

---

(١) "الكروبيّ Chérubin" شخصيّة صبيّ جميل ورقيق يغنّي دورَه صوتٌ نسويّ في أوبرا موتسارت "عرس فيغارو". فهو نقيض هؤلاء الظّرفاء الذين تصفهم القصيدة. رامبو يتساءل بطرافة عن مدى الرّغبة التي ستأجّج فيهم لدى معاينتهم مثله. التّسمية آتية من "الملائكة الكروبيّين Chérubins"، والكلمة نفسها تُطلَق في الثّقافة الغربيّة على الصّبايا النّضرات، البالغات الشّبه بهؤلاء الملائكة كما تُصوّرهم الرّسوم بخدود ريّانة وملامح طفوليّة.

(٢) التّعبير الني استخدَمه "prendre du dos" ملتبس، ويعتقد برونيل أنّ رامبو نحته على غرار "prendre du ventre"، عبارة تقال عندما "يكتسب" المرء كرشاً، أي يسْمن. كما رأى البعض في العبارة دلالة جنسيّة.

(٣) المفردتان paradis (فردوس) وparade (استعراض) تتناديان صوتيّاً (برونيل).

(٤) يذكّرنا برونيل بأنّ استخدام تقطيبة الوجه لغايات ابتزازيّة ولممارسة سلطة (إبداء الخضوع ظاهريّاً والتمرّد جوّانيّاً) موقف أساسيّ لدى رامبو، رافقه منذ الطّفولة، وهو يتبنّاه في إحدى لحظات "ليلة الجحيم" ("فصل في الجحيم"): "لنقمْ بجميع تقطيبات الوجه الممكن تصوُّرها"، وكذلك: "لِنمضِ! مُتصنّعينَ، متكاسلينَ". هو موقف فيه شيء من سلوك المسيح ("دعوا الأطفال يأتون إليّ"، "سأشفي المرضى")، ومن أداء الحاوي أو الألعبان.

(٥) يحشد رامبو، حسبَ برونيل، أوصافه وموصوفاته في أزواج أو عناقيد: التّاريخ لم يعرف قطّاع طرق، والأديان لم تعرف أنصاف آلهة كهؤلاء الذين يستحضرهم هؤلاء الحواة في تمثيليّاتهم.

(٦) أي أنّ الحواة وهبوا أنفسهم بفضل "المكياج" ملامح صينيّين (وجوه صفراء)، أو هوتنتينيّين (رماديّة، وهؤلاء شعبٌ من الرّعاة الرحّل كانوا يحتلّون كامل المنطقة الغربيّة من جنوبيّ أفريقيا).

(٧) جمع "مولوخ"، وحش كان الوثنيّون بين العبرانيّين وسواهم يقدّمون له القرابين.

البهائميّة[١]. يقدرونَ على تأديةِ تمثيليّاتٍ جديدةٍ وأغاني فتَياتٍ مهذّبات. هم حواةٌ مَهَرةٌ[٢]، يحوّلونَ المكانَ والشّخوصَ ويستلهمون الملهاةَ المغنطيسيّة. تتأجّجُ العيونُ ويَطربُ الدّمُ وتستطيلُ العظامُ وتنهمرُ دموعٌ وخيوطٌ حُمر[٣]. يدومُ هزلُهم أو إرهابُهم دقيقةً واحدةً، أو شهوراً بأكملها.

أنا وحدي أملكُ مفتاحَ هذا الاستعراضِ الوحشيّ[٤].

(١) صورة تُذكّر بتحوّل "بوتوم" إلى حمار عاشق في مسرحيّة شكسبير "حلم ليلة صيف"، "بوتوم" نفسه الذي يستحضره رامبو في نصّ قادم يحمل اسم هذه الشخصيّة المسرحيّة عنواناً.

(٢) كتبَ " maîtres jongleurs "، وقد نحتها على غرار " maîtres chanteurs " التي تعني "بارعين في الابتزاز". يلعب، حسبَ برونيل، على القرب بين التّعبيرين.

(٣) يرى برونيل في هذه الصّوَر ما يشبه استباقاً لـ "مسرح القسوة" الذي سينظّر له أنطونان آرتو Antonin Artaud ويعمل على إرسائه.

(٤) يقصد أنّه يقدر أن يؤدّي جميع هذه الأدوار.

تمثال قديم(*)

يا للابن الرّشيق لِلإله پان! حولَ جبينكَ المُتوَّج بالأزهارِ والعنبيّاتِ، عيناكَ كُرَيّتانِ كريمتان، تتحرّكان. خدّاكَ، المبقّعانِ بِثُفْلِ أسمرَ(١)، يَنْخسفان. أنيابُكَ(٢) تلمع. صدرُكَ شبيهٌ بقيثارةٍ، وعلى ذراعيكَ الشّقراوين تركضُ أنغام. قلبكَ ينبضُ في هذا البطنِ حيثُ يرقدُ الجنسُ المزدوِج. فلتتنزّهْ في اللّيلِ(٣)، مُحرِّكاً برهافةٍ هذه الفخذَ، هذه الفخذَ الثانيةَ وساقكَ اليُسرى هذه(٤).

(*) تستند هذه القصيدة إلى أسطورة "الهرمافروديت Hermaphrodite" أو الكائن المزدوج الجنس، أسطورة قديمة قام الأدب الغربيّ في القرن التّاسع عشر بابتعاثها ومحَضَها أهميّة كبيرة. وينقل أنطوان آدم عن إيرنست دولائيه أنّ رامبو اكتشف ذات ليلة في حديقة عموميّة تمثالاً قديماً تنطبق عليه المواصفات المطروحة في هذه القصيدة، لكن يمكن التّفكير أيضاً، على ما يرى برونيل، بقراءات رامبو لعمل أوفيديوس "التحوّلات" أو لـ "مأدبة" أفلاطون، وبلوحات فنيّة كثيرة تصوّر "الهرمافروديت" لا بدّ أن يكون رآها في اللوفر أو في المتحف البريطانيّ بلندن. في وصف هذا الجسد لكائن يَعدّه الشّاعر ابناً لپان (إله الغابات والرّعاة)، كائن لا تجتمع فيه أعضاء الجنسين فحسب بل تختلط فيه أيضاً صفات الحيوان والنّبات، يخلق رامبو ميثولوجيا شخصيّة ويصوّر ما يدعوه هو في القصيدة التّالية ("كائن جميل") "الجسد العاشق الجديد" ويعزو له عافية جوهريّة تتمثّل في تعدّد الحركات وموسيقيّتها. ويرى ستينمتز أنّ رامبو يمدّ هنا "البورتريت" بحركيّة تجعل العنوان، الذي يُطلَق عادةً على التّماثيل، مُفارِقاً أو لاغياً.

(١) يشبّه النّمش أو الخالات على خدّه بالثّفل وهو حُثالة النّبيذ. وكمّا يذكّر به برونيل، فهذه الصّورة وصورة العنبيّات التي سبقتْ يَهبان الوصف مسحة ديونيسوسيّة أو نشوانيّة.

(٢) يحمل أنياباً لأنّه، كما يذكّر به برونيل، يجمع صفات إنسانيّة وحيوانيّة.

(٣) لعلّه يقصد، حسبَ برونيل، دعوته إلى زيارته في الحلم.

(٤) هذه الكثرة المدهشة ظاهريّاً للأعضاء تجد حسبَ برونيل تفسيرها في كون ابن پان هذا مخلوق مزدوج يملك أربع سيقان.

كائنٌ جميل(*)

Being Beauteous

أمامَ كتلةِ جَليدٍ[١] **كائنٌ جميلٌ** مَديدُ القامة. صفيرٌ للموتِ وموجاتُ موسيقى خافتةٍ تجعلُ هذا الجسدَ المعبودَ يَعلو ويتضخّمُ ويرتجفُ كمِثلِ طيفٍ[٢]؛ وجراحٌ سوداءُ وقرمزيّةٌ تتفجّرُ في الجسدِ الرّائع. تَغْمُقُ ألوانُ الحياةِ النّاصعةُ وترقصُ وتتحرّرُ حولَ تلك **الرّؤية**، أعلى الورشة[٣]. ثمّ تَصّاعدُ الرّعشاتُ وتُزمجِرُ، ويمتلئُ الطّعمُ الحِرّيفُ لهذه التّأثيراتِ بأزيزٍ قاتلٍ

(*) كتبَ رامبو العنوان بالإنجليزيّة الكلاسيكيّة، ثمّ ترجَمَه داخل النصّ إلى الفرنسيّة على نحوِ: un être de Beauté ("كائن ذو جَمال"، "كائن جميل"). وسيلاحظ القارئ تعويل رامبو على هذه اللّغة في أكثر من موضع من هذا العمل. وكما أشار إليه برونيل، فهذه القصيدة تبدو في تجاور طبيعيّ مع القصيدة السّابقة، وتندرج مثلها في محاولات رامبو "ابتكار أزهارٍ جديدةٍ وكواكبَ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولُغاتٍ جديدة" ("وداع"، "فصل في الجحيم"). وكلمة الرّؤية هنا، حسبَ برونيل أيضاً، مهمّة وقد كتبها الشّاعر بحرف كبير (حرف التّاج)، فهي تجمع النصّ بمشروع "الرّائي" الذي أبان "فصل في الجحيم" ("خيمياء الكلمة") عن شاكلات انعقاده وعن "إخفاقه" (نضع معقّفات الشكّ هذه لأنّ رامبو لم يلتفتْ إلى أنّه أفلح في إكمال مسعاه الشعريّ بصورة باهرة). فكأنّ رامبو يعيد هنا الكرّة ويؤكّد على استحالة المحاولة. وهو يقيم تناصّاً مع بعث الأجساد أو إحياء الرّمم كما يصوّره العهدان القديم والجديد ("سفْر حزقيال" و"الرّسالة الأولى إلى أهل قورنتس" و"الإنجيل كما رواه متّى")، ويحوّره تحويراً حاسماً. والجسد الشّائق هذا يتشكّل، كما اشار إليه ستينمتز، في "محترف النصّ أو ورشته، كأنّما أمام أعيننا، في حركيّة وانهمام يُبعدانه عمّا يميّز "ولادة ڤينوس" كما صوّرها تراث من النّحت والرّسم مُنعِمةً بصفاء البحر وسكونه.

(١) كناية، في نظر برونيل، عن عالم قطبيّ أو صقيعيّ فنيتْ فيه الحياة الدّنيا، يشكّل مسرحاً لخلق جديد أو انبعاث.

(٢) جسد تجتمع فيه إذَن، حسبَ برونيل، صفات الضّخامة والهشاشة. وسنرى في العبارة التّالية أنّه ليس هشّاً فحسبُ، بل هو، من قبلُ، جريح.

(٣) ورشة الخلق الجديد التي تبدو فيها ألوان الحياة وهي تمتنع على "الفاطر" الجديد.

وموسيقى بحّاءَ يُطْلقها العالمُ[١]، بعيداً وراءنا، على بوتقتِنا للجَمالِ[٢]، فتتراجعُ هيَ وتشرئبّ. آه! صارتْ عظامُنا[٣] مكسوّةً بِجسدِ عاشقٍ جديد.

* * *

آهِ يا[٤] للمُحيّا الصّائر رماداً، يا لَشِعارِ اللُّبدةِ[٥]، ويا للذّراعَين البلّوريّين![٦] المدفع الذي ينبغي أن أنقضَّ عليهِ عبرَ الأشجارِ المتشابكةِ والهواء الخفيف![٧]

---

(١) تدلّ الرّعشات (وقد سبقَ ذِكر "الارتجاف")، على الجهد الذي يبذله هذا الجسد ليحوّل هشاشته إلى قوّة. والأزيز الذي يتصاعد من الجسد نفسه والموسيقى التي يبعثها العالَم يحملان، في نظر برونيل، إمكان المساهمة في الخلق وفي الأوان ذاته طاقة تدميريّة.

(٢) كتبَ: " notre mère de beauté "، ومفردة "الأمّ (mère)" تُفهَم هنا، على ما يرى برونيل، بمعنى النّسخة-الأمّ (ما نقرّبه نحن من التّعبير العربيّ "أمّ الكتاب"، الذي يشير إلى "سورة الفاتحة" باعتبار أنّ هذه السّورة القصيرة تحمل في آياتها السّبع، في نظر أهل التّفسير، مضمون الكتاب كلّه). وتحيل "بوتقة الجَمال" هذه إلى "الكائن الجميل" نفسه، فهو بمثابة أصلٍ لكلّ جمالٍ قادم ("الأمّ mère" و"البوتقة matrice" يجمعهما في اللّغات المتحدّرة من اللاّتينيّة جذر لغويّ واحد).

(٣) أحالت سوزان برنار في نشرتها لآثار رامبو الكاملة إلى تناصّ مع إعادة الخلق انطلاقاً من كومة عظام يابسة، الموصوفة في "سفر حزقيال" (٣٧).

(٤) نشرَ البعض هذا المقطع كما لو لم تكن له علاقة بما سبق. آخرون، منهم برونيل، يرون بالعكس أنّه يشكّل تتمّة "منطقيّة" له، فهو يأتي ليؤكّد انهيار وثبة الخلق الموصوفة أعلاه. كأنّ الشّاعر، كما كتبَ ألبير بي (يذكره برونيل) "يخلق ويفني في الفعل نفسه". فبيغماليون الجديد، يضيف برونيل، منذور للفشل، و"الكائن الجميل" موعود بالدّمار، والرّائي أو حلمه مجبر على الارتداد على عقبيه. (بيغماليون Pygmalion هو في الأساطير الإغريقيّة نحّات صنعَ تمثالاً يصوّر امرأة ثمّ هام بجَمال امرأة التّمثال وتضرّع للآلهة لكي تنفخ فيها الرّوح، فحقّقت أفروديت أمنيته. صار يرمز إلى المعلّم أو المربّي الملهَم).

(٥) اللُّبدة (ويُقال لها أيضاً لِبد ولِبدة) هي شَعر الفرَس الذي يغطّي جبهته (ناصيته) وعلباءه، يكنّي بها هنا عن شَعر الكائن الجميل. يصورّها رامبو كما لو كانت شِعاراً يرمز إلى جسدٍ غائب أو آيل إلى غياب. ويرى فيها برونيل كناية عن شَعر العانة، وهو تعبير معبأ بشحنة سلبيّة (كأنّها كلّ ما بقيَ بعد تفحّم هذا الكائن).

(٦) يقصد أنّهما بهشاشة البلّور.

(٧) صورة ترمز، حسبَ برونيل، إلى الخوف من الحرب، من العالَم ومن الموت.

حَيَوات(*)

-I-

يا للجادّاتِ الشّاسعةِ للبلدِ المقدَّس، يا لَسطائحِ المعبد!(١) ما فعلوا يا ترى بالبراهما الذي فسّرَ لي «سِفرَ الأمثال»(٢)؟ من ذَينَك العهدِ والمكانِ، ما زلتُ أُبصِرُ حتّى [الصّوَر] القديمة!(٣) أتذكّرُ ساعاتِ اللُّجينِ والشّمسِ ناحيةَ

(*) بالرّغم من المناخ الخياليّ والأسطوريّ الذي يكتنف هذه القصيدة، ففيها آثار واضحة من سيرة رامبو ومن تصوّره لمشاريعه السّابقة. لاحظ برونيل شبهاً بنائيّاً ومضمونيّاً مع قصيدة سابقة هي "طفولة". فهنا أيضاً نقف، في القسم الأوّل، بإزاء الانتقال من حياة سابقة (شرقيّة) إلى حياة راهنة (غربيّة)، وفي القسم الثّاني أمام انتظار تحوّل قريب، وفي القسم الثالث يواجهنا تصريح "من وراء القبر" أي ممّا بعد الموت. كما لاحظ الشّارح نفسه قرابة مدهشة مع "فصل في الجحيم" : المناداة بحكمة الشّرق (القسم ١ من النصّ الحاليّ)، "الارتياب الفظيع" من وعود المسيحيّة (القسم عينه) ومن "مشروع الرّأفة" (القسم ٢) ومن "المبتكِر" نفسه (القسم ٢ أيضاً) ومن عمله أو نتائج ابتكاراته (القسم ٣). وكما اغتذت "خيمياء الكلمة" ("هذيانات ـ II") من التقمّص أو الانبعاث، فالصّوت هنا قريب، ولو مجازاً، من صوتِ إنسان منبعث يقدّم كشفاً خاسراً لمَساعي عُمرٍ بأكمله. وفكرة التقمّص هذه ينبغي ألاّ نأخذ بها بمعناها الحرْفيّ، بل إنّ رامبو، إذْ يقذف هكذا بمسيرته السّابقة في خضمّ حياة أخرى، يصوّر المسافة التي اتّخذها من ماضيه ويقدّمه كما لو عاشه شخص آخر. هي المسافة النقديّة التي يُقيمها بإزاء نفسه، والتي سبقَ أن قلنا إنّها تمثّل إحدى أهمّ إضافاته للأدب الحديث.

(١) يستحضر، حسب برونيل، ماضياً كان يتقمّص فيه سيرة قدّيس (كتبَ في "حيَوات": "أنا القدّيس...").

(٢) يرى برونيل في "سفْر الأمثال" هذا كناية (عبرَ شبَه النّوع) عن التّعاليم الهندوسيّة، وبالفعل فلا معنى لأنْ يعلّمه براهما (قدّيس هندوسيّ) "سفر الأمثال" الإنجيليّ.

(٣) كتب رامبو: " vieilles "، وهي تعني "القديمة" (نعت للأشياء) كما تعني "العجائز" (نعت للنّساء)، وقد تكون هي الصّفة التي بقيتْ لاسم سقط من المخطوطة سهواً. وفي كلتا الحالتين يكون المعنى هو أنّ الصّور، صوَر الأشياء أو الكائنات، قد بقيت راسخة في ذهنه.

الأنهارِ، وعلى كتفي يدُ الرّيف[1]، ومداعباتِنا [نتبادلها] واقفينَ في السّهولِ المُفَلْفَلَة[2]. - حولَ فِكري يطنّ سربُ حمائمَ قرمزيّة[3]. - مَنفيّاً هُنا، حزتُ مسرحاً لتمثيلِ الرّوائعِ الدّراميّةِ لجميعِ الآداب. سأدلُّكم على ثرواتٍ عجيبة[4]. أتأمّلُ تاريخَ الكنوز الّتي عليها عَثرتُم. وأرى ما سَتكون عليه البقيّة![5] كالهَباءِ حكمتي مُزدراة. ما يكون عدَمي[6] بالقياس إلى ما ينتظركم من ذهول؟

-II-

أنا مخترعٌ[7] فاقَ في الجَدارةِ كلَّ مَنْ سَبَقوه؛ بل حتّى موسيقارٌ عثرَ على ما قد يكونُ مفتاحَ الحبّ[8]. وإذْ أنا الآنَ كمثْلِ نبيلٍ[9] في ريفٍ جَهْمٍ تحتَ

---

(١) حَسِبَ بعض النّاشرين والشرّاح أنّه يجب تصحيح حرف في الكلمة " campagne " (الرّيف)، فتتحوّل إلى " compagne " (الرّفيقة). ستينمتز وبرونيل يريان مخطوطة رامبو صحيحة، فالأخير يقصد بالفعل "يد الرّيف" ويرى في "الرّيف" (وهو في الفرنسيّة مؤنّث) نوعاً من رفيقة أنثويّة يداعبها وتداعبه.

(٢) أي الملأى بالفلفل وسواه من نباتات تُصنَع منها التوابل. وهذه السّهول أو نباتاتها تميّز الشّرق، يتذكّر المتكلّم إقامة له فيه أو يحلم بأنْ يلتحق به.

(٣) هذه العبارة المحشورة بين معترضتَين تشير إلى صورة مفاجئة تُداهم المتكلّم وتُملي عليه الانتقال من الماضي وال "هناك" إلى اللحظة والمكان اللذين هو فيهما "هنا والآن". ورأى البعض في "الحمائم القرمزيّة" اسمَ حمامات تربّى في الهند، والبعض الآخر وصفاً عاديّاً، لا سيّما وأنّ بعض الحمائم مطّوق العنق بالفعل ببقعة أرجوانيّة.

(٤) ثراؤه بماضيه يسمح له بالإدلال على كنوز عجيبة: موقف محاكاة للمسيح و "ألعبانيّة" طفوليّة مقصودة سبق أن رأيناها في "ليل في الجحيم" ("فصل في الجحيم") وفي "استعراض".

(٥) يخاطب الغرب المسيحيّ: يعرف ما تساوي كنوزه أو اكتشافاته ويتوقّع ما ستكون عليه البقيّة الآتية، التي لن تكون في نظره كما يحسب الغربيّون.

(٦) يرى فيه برونيل حالة العدم التي يرتمي فيها أثناء "النرفانا" (ما دام يحلّ هنا في إهاب قدّيس شرقيّ). يمكن أن نرى فيها ما يشعر هو أنّه انتهى إليه من عدم أو إخفاق. والذّهول الذي يتوقّعه للغربيّين في السّطر نفسه هو هذا الذي سينجم عن تحقّقهم من أنّ الوعود التي وثقوا بها كانت خدّاعة.

(٧) يراجع من جديدٍ ماضيَه كمبتكِر ("حاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ وكواكبَ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولُغاتٍ جديدة" ("وداع"، "فصل في الجحيم").

(٨) كتبَ رامبو في مطلع "فصل في الجحيم": "الرّأفة هي هذه المفتاح"، وأضاف مفنّداً نفسه: "هذا الإلهام يُثبت أنّني حلمتُ". هنا أيضاً مراجعة لفشل مشروع الرّأفة.

(٩) تُخفي المفرة "نبيل" gentilhomme فكرة التبطّل والعيش بلا عمل فعليّ.

سماءٍ معتدلةٍ[١]، فأنا أحاولُ إثارتي بتذكّر الطّفولةِ المتسوِّلةِ واكتسابي للعِلم ووصولي بِخُفَّي فلاّحٍ، والمُساجلاتِ، والترمُّلاتِ الخمسةِ أو الستّةِ[٢]، وبضعةِ أعراسٍ منعَني فيها رأسيَ القويُّ من أن أرقى حتّى نَغَم رفاقي[٣]. لا آسفُ على حصّتي القديمةِ من المرَح الإلهيّ[٤]: فالجوُّ المعتدلُ في هذا الرّيفِ الجهْم يُمعِنُ في تغذيةِ شكوكيّتيَ[٥] الفظيعة. لكنْ لمّا باتَ يتعذّرُ تشغيلُ هذه الشّكوكيّةِ، ولّما كنتُ أيضاً منصرفاً لاضطرابٍ جديدٍ، - فأنا أنتظرُ التحوّلَ مجنوناً شرّيراً.

-III-

في حُجرةِ سُلَّم[٦] اعتُقلتُ فيها في سنِّ الثّانيةَ عشرةَ عرفتُ العالَمَ، وصَوّرتُ الكوميديا الإنسانيّة. في بيتِ مؤونةٍ تعلّمتُ التاريخ. في عيدٍ ليليٍّ في

---

(١) هذا الوصف يذكّر، حسبَ برونيل، بـ "رَوش Roche" حيث كانت مزرعة عائلة رامبو ومنزلها الرّيفيّ، وهناك كتبَ رامبو "فصل في الجحيم". والتّعابير المستخدَمة هنا تتطابق مع وصف رامبو للمكان في رسائله لصديقه دولائيه، والاعتدال يُفهَم هنا سلبيّاً باعتباره كناية عن الرّتابة.

(٢) إحالات يقوم بها رامبو إلى سيرته نفسها: طفولته الفقيرة التي ينعتها بالمتسوّلة - متسوّلة لا للمال بل للحنان- وتعلُّمه الشّاقّ وماضيه الفلاّحيّ وترمّلاته العديدة، التي هي كناية عن غراميّاته المُخفقة. وكلمة "الترمُّل" من القاموس الفرلينيّ، وسبق أن استخدَمها رامبو في "أغنية البُرج الأعلى".

(٣) أي الأماسي التي بقيَ فيها أكثر صحواً من رفاقه، لا يقدر أن يرافقهم في ثَمَلهم، بسبب من إرادته القويّة ("رأسي القويّ").

(٤) هذه التي كانت له في حياة سابقة.

(٥) أي نزعة الشكّ التي ينسبها إلى نفسه، والسّخرية التي مارسَها في "فصل في الجحيم" على الفلاّحين والمسيحيّة والعِلم والفلسفة الحديثَين، وعلى الغرب بعامّة، وعلى نفسه. وقد فضّلنا استخدام هذه المفردة النّاتئة الوقع نوعاً ما، والتي تسمّي نزعة وموقفاً فكريّاً، على استخدام تعبير مخفّف ("الارتياب" مثلاً).

(٦) هنا استعادات خاطفة لمساره الكثيف الوامض الذي مكّنه من الوقوف بسرعة على أسرار المعرفة والتّجربة الحياتيّة والجَمال. في إحدى العبارات يُموقع نفسه في الشّرق، موطنه المثاليّ كعارف وكفنّان. وفي الختام يقدّم ما يشبه إعلاناً عن كون التّجربة بلغت لديه منتهاها وليس لديه أيّة رغبة باستئنافها، فكأنّه يضع نفسه في مقام الميّت عن العالَم.

إحدى مدُنِ الشّمالِ قابلتُ جميعَ نساءِ قُدامى الرّسامين[١]. في ممرٍّ عتيقٍ بباريسَ[٢] لُقِّنتُ العلومَ الكلاسيكيّة. في بيتٍ رائعٍ يزنّرهُ الشّرقُ كلّه[٣] أتممتُ صنيعي الشّاسعَ وقضّيتُ خلوتي الفذّة. لوّنتُ دمي[٤]. وأُعيدَ واجبي إليَّ. لم يعدْ حتّى ما يستوجبُ التفكيرَ بذلك. أنا حقّاً من وراءَ القبرِ، وما من ثَواب[٥].

(١) المقصود في نظر أنطوان آدم هو أنّه قابلَ في المتاحف صورَ النساء التي وضعها الرسّامون القدامى. ويمكن - وهذا أبلَغ- أنْ نقرأ العبارة بمعنى أنّه قابلَ وجوهاً كتلك المصوَّرة في لوحات قدامى الرسّامين. ويرى برونيل أنّ التّفكير يتّجه هنا إلى نساء مدينة فلامنديّة أكثر ممّا إلى نساء لندن.

(٢) حاولَ إيڤ بونفوا وألبير پي أن يحدّدا موقع هذا الممرّ أو الزّقاق بين الأماكن التي أقام فيها رامبو بباريس (مقرّ ألفونص لومير Alphonse Lemerre، ناشر الشعراء البرناسيّين، مثلاً، الذي آوى رامبو لفترة، وكان يقع في ٤٧ زقاق شوازول (Passage Choiseul). نعتقد مع برونيل بأنّ الأمر يتعلّق هنا بأماكن حلميّة أكثر منها فعليّة، فرامبو لا يكتب هنا مذكّراته بل يستحضر سيرته شعريّاً.

(٣) يرى برونيل انّ رامبو ربّما كان يضخّم و"يُشرقِن" هنا الأجواء الرّيفيّة لـ "روش" ولزمن خلوته فيها، الذي مكّنه من إتمام "فصل في الجحيم".

(٤) بمعنى أنّه أخصب دمه بمعطيات ثقافاتٍ متعدّدة، أو تعرّف على دمه الحقيقيّ في "الدّم الفاسد"، دم الوثنيّين والزّنج الذين يجهر في "فصل في الجحيم" بالانتماء إليهم.

(٥) يبدو كأنّه لا يريد مواصلة صنيعه، أو كأنّه يقرّ بإخفاقه في اجتراح "الحبّ الجديد"، فيُحلّ نفسه في إهاب إنسان ميّت. وهو لا يطالب بثواب أو مكافأة (commission) على محاولاته السّابقة، ونجد الصّيغة نفسها (رفض المكافأة أو "العمولة") في خاتمة "بَيع تصفية". ستينمتز يفكّر بالمعنى الآخَر للمفردة المذكورة ويرى فيها تعبيراً عن المهامّ الدّينيّة والدنيويّة، أي الرّساليّة بعامّة: فكأنّ رامبو يقول إنّه لم تعد له من مهمّة أو رسالة في العالَم.

سفَر(*)

رأيتُ ما يكفي.

قوبِلَتِ الرّؤيةُ بِجميعِ الأشكال.

نِلتُ ما يكفي. صخبَ المدنِ، في المساءِ، وتحتَ الشّمسِ، وإلى الأبد.

عرفتُ ما يكفي. أحكامَ الحياة[1]. يا **لَلضّوضاءاتِ ويا للرّؤى!**

سَفَرٌ في الحَنانِ[2] والصَّخبِ الجديدَين!

(*) الشّاعر يودّع هنا مشروعه السّابق (الرّؤية وهلوساتها المتنوّعة) ومساره المتقطّع وضوضاءات المدن (الرّحلات صحبة ڤرلين؟). يشكّل هذا الوداع مناسبة لطرح مشروعٍ قادم وبديلٍ شديد التّحفيز، مفردتاه الأساسيّتان هما نفسهما اللتان تردان، كما يذكّر به برونيل، في "وداع" (خاتمة "فصل في الجحيم"): الحنان (وهو غير الرّأفة) والصّخب (صخب الموسيقى الأكثر تأجّجاً). وكما يذكّر به برونيل أيضاً، فبصورة استثنائيّة لا يلوّح رامبو هنا بتحطّم المشروع فورَ الإعلان عنه.

(١) أي، حسبَ برونيل، لحظات جذل مثلما لحظات تأزّم. تارةً الحماسة وطوراً الانهيار.

(٢) كتبَ رامبو في خاتمة "فصل في الجحيم": "فلنتلقَّ جميع دوافق العنفوان والحنان الحقيقيّ".

ملوكيّة(*)

ذاتَ صباحٍ، في مَجالِ شَعبٍ شديدِ الوَداعة، كان رجلٌ وامرأةٌ رائعانِ يصرخان في الميدان العامّ. «"يا أصحابي، أريدُ لها أن تغدو ملكةً!»؛ «أريدُ أن أغدو ملكةً!». كانت المرأة تضحكُ وتَرتجف[١]. وكانَ هوَ يتحدّثُ لأصدقائه عن كشفٍ واختبارٍ أدركَ خاتمتَه. كانا يُغشى عليهما الواحدَ بإزاءِ الآخر.

وبالفعلِ تُوِّجا مَلكينِ طيلةَ صباحٍ غُطِّيَتْ فيه البيوتُ بِنُجودٍ أرجوانيّةٍ[٢]، وطوالَ العصرِ حيثُ كانا يتقدّمانِ حيالَ رياضٍ محفوفةٍ بسعفِ النّخيل[٣].

(*) حكاية أُخرى من حكايات رامبو الشرقيّة. لا يسمح النصّ باستخلاص درس معنويّ أو مغزى للحكاية، ممّا دفعَ إلى كمّ هائل من التأويلات نفضّل تجاوزه مع برونيل صوب دلالة العمل الظّاهرة أو البسيطة: رجل وامرأة ينالان التّكريس بعد اختبار يجتازانه، ولا يدوم التّكريس إلاّ يوماً واحداً. فكأنّ رامبو يريد التّذكير بموقوتيّة كلّ ظفَر، ويدفعنا إلى استحضار ذلك "اليوم الواحد من النّجاح" الذي يتحدّث عنه في "حالة ضِيق"، والذي يأتي كتعويض عن جميع الإخفاقات السّابقة. وإذا كان في حكاية التّتويج هذه تلميح إلى نزهات رامبو وڤرلين، فهذا كافٍ في اعتقاد ستينمتز ليُرينا كيف يحوّل رامبو، بصورة تامّة السّيادة، واقعاً بائساً نوعاً ما.

(١) ضحك وارتجاف يرافقان، حسبَ برونيل، الاختبارات التلقينيّة أو عمليّات الخلق الكبرى، كما في النصّ السّابق "كائن جميل".

(٢) هو لون التّشريفات الملَكيّة.

(٣) يتمتّع ذِكر النّخل هو الآخر بقيمة احتفاليّة ويُذكّر باستقبال الظّافرين، وبالذّات، حسب برونيل، بالاستقبال الذي حظيَ به المسيح لدى عودته إلى القدس بعد بعثه للعازر.

إلى عقل(*)

نقرةٌ من إصبعكَ على الطّبلِ تُحرّرُ جميعَ الأصواتِ[١] ويبدأُ التّناغمُ الجديد.

خطوةٌ منكَ وينهضُ الرّجالُ الجُددُ ويشرعونَ بالسّير[٢].

رأسُكَ يلتفتُ[٣] بعيداً عنّا: الحبُّ الجديد! رأسكَ يلتفتُ إلينا: الحبُّ الجديد![٤]

(*) بورتريت آخر للمخلّص أو "المارد" الحامل لرأفة لا اعتقادات أخرويّة فيها ولا ركوعات، الذي يبشّر به رامبو بوضوح أكثر في خاتمة "إشراقات". ولئن لم يكن هو "عقل" المسيحيّة فهو ليس كذلك "عقل" ديكارت ومفكّري العقلانيّة. وينبغي الالتفات مع برونيل إلى الجرأة والخصوصيّة المتمثّلين في استخدام "عقل" على التّنكير (عقل بين عقول أخرى) في حضارة غربيّة تؤمن بـ"العقل" وتسعى إلى تكريسه. وفي المفردة نفسها (raison) تجتمع معاني العقل المفكّر والعلّة والباعث والسّبب، معانٍ متكافلة في الأصل الاشتقاقيّ للكلمة، تُلقي جميعاً بأثرها على القصيدة. فهذا العقل التحويليّ هو أيضاً علّة جديدة وباعث لانطلاق آخَر. وبشيء من السّخرية يستولي هذا "العقل" على قدرات العسكر (النّقر على الطّبل والشّروع بالسّير)، وعلى قوّة الأوامر الإلهيّة (الإيعاز الآمِر بإشارة من الرّأس أو بالتفاتة لها قوّة إنجازيّة فوريّة). فهل سيقدر هذا "العقل" يا ترى أن يجترح "التّناغم الجديد" ويحقّق مطالب الأطفال في تغيير الحظوظ وتحطيم جميع الآفات، بما فيها آفة الزّمن؟ العبارة الأخيرة تطرح على هذا السّؤال إجابة ينعتها برونيل بالملتبسة. ومن المهمّ أن نلاحظ مع ستينمتز أنّ العنوان يتقدّم في شكل إهداء: النّشيد مُزجى "إلى عقل"، ممّا يضع المتكلّم في عداد مَن يتوجّهون إلى هذا العقل بالنّداء وينتظرون أن يمارس فعله التّحويليّ.

(١) تقوم، حسبَ برونيل، باستنفاد جميع الأصوات سعياً إلى تحقيق "التّناغم الجديد" La nouvelle harmonie.

(٢) يقترب هذا السّير من مسيرة العبيد المتنفضين أكثر ممّا من مسيرة الجند، ويذكّرنا برونيل بمقت رامبو للعسكر، المعبَّر عنه في "صُبح" ("فصل في الجحيم").

(٣) رأى رولان دو رونيڤيل Roland de Renéville (يذكره برونيل) في هذه الحركة تحييناً إنسانيّاً لإيماءة الرّأس المعروفة لدى قدامى الآلهة (تُدعى باللاّتينيّة Numen) والتي تشير إلى إرادة إلهيّة وإلى الإله نفسه باعتباره قوّة فاعلة. ويشير برونيل إلى أنّها يمكن أن تدلّ على حركات الشّخص الماشي مشية موقّعة.

(٤) أنظرْ وصف هذا الحبّ في النصّ الأخير من "إشراقات".

«غيّرْ أقدارَنا، بَدّدِ الرّزايا بدءاً برزيّةِ الزّمن»، يُنشِدُ لكَ أولئكَ الصّغار.
«أَقِمْ أيّانَ شئتَ[1] جوهرَ حظوظنا وأمانينا»، يبتهلونَ لك.

يا مَن كنتَ دائماً هُنا، سَتَمضي إلى كلِّ مكان[2].

---

(١) أي، حسبَ برونيل، في كلّ مكان خارجَ هذا العالَم.

(٢) عبارة مُلغزة رأى فيها البعض تأكيداً للقدرة الانتشاريّة لهذا "العقل" والبعض الآخر محكوميّة بالتّشرّد بحثاً عن إمكانات انعقاد هذا "العقل" نفسه.

صبيحةُ سُكْر(*)

آه يا طيّبي! آه يا جَميلي![1] يا لَجوقةِ الأبواقِ المُرعبةِ حيث لا أعودُ أتعثّر! رَسْمٌ عجائبيٌّ وطاولةُ تَعذيب![2] مرحى للعملِ الجديدِ[3] والجسدِ

(*) قام العديد من الشّراح والنقّاد (جان-پيار ريشار، إيف بونفوا وآخرون) بتأويل هذا النصّ ومفردة "سمّ" فيه باعتبارهما مديحاً لتجربة تناول العقارات المهلوِسة. أنطوان آدم وألبير پي رِأيا فيهما بالعكس تجسيداً لمقولة رامبو في "رسالة الرّائي" الثّانية التي يؤكّد فيها على أنّ الرّائي "يبحث بنفسه عن جميع السّموم ويستنفدها ولا يحتفظ إلاّ بعصارتها. معاناة لا توصَف، يلزمه فيها الإيمان كلّه". وبدل الأخذ بالمعنى الحرفيّ للمفردة الفرنسيّة "assassins" المأخوذة من العربيّة "حشّاشين"، يرى ستينمتز وآخرون أنّه يجب التّفكير بفرقة "الحشّاشين" الاسماعيليّة المعروفة، التي كان يقودها حسن الصّباح. كانت الكلمة تُطلَق في الغرب على مغتالي القادة المسيحيّين في عهد الحروب الصليبيّة، ثمّ صارت تسمّي القتلة بعامّة. ومنذ سيرة رامبو الشّهيرة التي وضعتها بالإنجليزيّة إنيد ستاركي Enid Starkie، صار تأويل المفردة في نصّ رامبو بهذا المعنى هو السّائد. وبهذا المعنى جعل هنري ميلر Henry Miller من التّعبير "زمن القتلة" عنواناً لكتاب له معروف في رامبو. ووراء المديح الظاهريّ للسمّ، يرى برونيل استحضاراً لتجربة صارت في عداد الماضي وإعلاناً آخَر عن فشل مشروع الرّائي الذي كان يقوم على هجران الأخلاق السّائدة والبحث عن الجَمال وإعداد "نسق" أو "منهج" والوعد بجسد شائق والتّهيئة لحبّ جديد.

(١) استعادة، حسبَ برونيل، للتّحايا المتناوبة التي يُسديها رامبو في مسوّدات "فصل في الجحيم" ونصّه النّهائيّ "وداع" تارةً للجَمال وطوراً للطّيبة.

(٢) كتبَ: "chevalet féerique"، عبارة اقتضابيّة يمكن أن تعني آلة تعذيب عجيبة أو تسمّي حمّالة اللّوحة التي يستخدمها الرّسامون وبالتالي، وعلى سبيل الكناية، رسماً عجائبيّاً ومصدر تعذيب في الأوان ذاته. والمفردة نفسها تسمّي منْبت الأوتار في الكمنجة. المهمّ هو ارتباط السّحر والتّعذيب في دلالة الشّيء نفسه، وهو ما حرصنا على تثبيته في ترجمة مزدوجة تأخذ بعين الاعتبار دلالتَي العبارة.

(٣) سبقَ أن تكلّم عن "العمل الجديد" في نهاية "فصل في الجحيم"، وهناك سمّاه "le travail nouveau" ("العمل - أو الصّنيع - الجديد"). هنا يسمّيه "l'œuvre inouïe"، والنّعت "inouïe" شديد الأهميّة عنده، فهو مشتقّ من ouïe (السّمع)، وبالتالي فهو عمل جديد غير مسموع به من قبل، أي مطلق الجدّة، وعجيب. وكما أبان عنه پاتريس لورو في دراسة له ذكرناها في مقدّمة المترجم، فلا=

الشّائقِ[١]، لأوّلِ مرّة! بدأ ذلكَ تحتَ ضحكِ الصّغار[٢]، وبهِ سيُختَتم. سيُقيمُ هذا السّمُّ في عروقنا حتّى بعدَ أن ينصرفَ المُبَوِّقونَ ونكونَ أُعِدنا إلى النّشاز القديم[٣]. وإذْ أنا الآنَ في تمام الاستحقاقِ لهذه العذابات![٤]، فَلنجمعْ، بحَميّةٍ، ذلكَ الوعدَ فوقَ-الإنسانيَّ المقطوعَ لجسدِنا وروحِنا الإنسانيَّين: ذلك الوعدَ، ذلك الجنونَ! الأناقةَ، والعِلمَ، والعُنف![٥] وُعِدنا بأن تُوارى في العَتماتِ شجرةُ الخيرِ والشرّ[٦]، وبأنْ تُنفى النّزاهاتُ الطغيانيّةُ[٧]، كي نجلبَ حبَّنا النّقيّ. بدأَ ذلك بشيءٍ من القرَفِ، - ولأنّنا لا نقدرُ أنْ نقبضَ على هذه الأبديّةِ على الفور[٨]، - فهوَ سَينتهي بتشتُّتٍ للعُطور.

=أكثر أهميّة لدى رامبو من المفردات المنتمية اشتقاقيّاً إلى السّماع والموسيقى، وكذلك إلى مجال الرّؤية وعالَم الألوان. ولا نقدر بالطّبع أن نترجم إلى "غير المسموع به" في كلّ مرّة، لأنّ ضرورات التّعبير بالعربيّة لا تسمح بذلك دوماً.

(١) جسد شائق، بمعنى "غريب" و"شبْه خرافيّ"، بالشّاكلة التي وصفَها في "كائن جميل".

(٢) يرى برونيل هنا إشارة إلى نشيد الأطفال في النصّ السّابق ("إلى عقل")، فيبدو النصّ الحاليّ وهو يتمّمه.

(٣) أي، على ما يرى برونيل، انهيار فكرة تحقيق "التّناغم الجديد".

(٤) بهذه العذابات يقصد، حسبَ برونيل، "الجوقة المرعبة" (لاجتراح العمل الجديد أو غير المسموع به) وآلة الرّسم والتّعذيب العجائبيّة (لابتكار "الجسد الشّائق")، "والسمّ" (الجالِب "للرّؤية"). ويشير ستينمتز إلى أنّ رامبو كتب في المخطوطة بالجمع ("وإذْ نحن الآن في تمام الاستحقاق..") ثمّ فضّل الصّياغة بالمفرد.

(٥) عمدَ رامبو هنا إلى التّقفية الدّاخليّة، إذ كتبَ: "... cette promesse, cette démence! L'élégance, la science, la violence"، وبدَا لنا أنّ مجاراته في سجعه ستتمخّض عن شيء من التعسّف اللّغويّ. يعدّد هنا وسائل تحقيق المشروع.

(٦) أي، حسبَ برونيل، إزالة المفهوم التقليديّ للخير والشرّ وإقامة مفهوم الطّيبة أو الخير الجديد الذي يحيّيه هو في بداية النصّ.

(٧) نزاهات طغيانيّة، أو متسلّطة، فهي إذَنْ نزاهات كاذبة. دعوة إلى نفي الطّغاة بدل نفي المحكوم عليهم، يرى فيها برونيل استعادة لموضوع المحكوم عليه بالأعمال الشّاقة والمُبعَد، الذي عالجَه في "دم فاسد" ("فصل في الجحيم").

(٨) حتّى إذا كانت هذه التّجربة تفتح أبواب الأبديّة فهي، على ما يرى برونيل، تظلّ منخرطة في الزّمن، وربّما كمن هنا تناقضها القاتل.

يا ضحكَ الصّغار ويا تكتّمَ العبيدِ، يا تقشّفَ العذارى[١] ويا رعبَ الأشياءِ والصُّوَرِ ههنا، لِتتقدَّسوا بذكرى هذه السّهرة. بدأ ذلك بكامل الفظاظةِ[٢] وهُوَذا يُختتم بملائكةٍ من لهبٍ وجليد[٣].

يا سهرةَ ثَمَلٍ صغيرةً[٤]، قُدِّستِ! على الأقلّ من أجلِ ذلك القناع الذي بهِ أتحفتِنا. نُؤكِّدُكِ طريقةً! ولن ننسى أنّكَ مجّدتِ بالأمسِ كلّ واحدٍ من أعمارنا[٥]. إنّا بالسّمّ لَمؤمنون. نعرفُ أن نهبَ حياتَنا بأسْرها كلّ يوم[٦].

هوَذا زمنُ القتَلة[٧].

---

(١) لعلّ في ذِكر العذارى والعبيد إحالة إلى أجواء شرقيّة قديمة يموقع فيها تجربته أو رؤياه.

(٢) يرى فيها برونيل إشارة إلى الواقع الخشن الذي يكتشف في "فصل في الجحيم" أنّ عليه أن يُعانقه.

(٣) يتساءل برونيل إنْ لم يكن رامبو يصف هنا نهاية هلاسيّة للتّجربة.

(٤) يشير برونيل إلى مفارقة. فرامبو يكتب في العنوان "صبيحة سُكر" ويتحدّث في المتن عن "سهرة". وسبقَ أن منحَ النصّ ما قبل الأخير من "فصل في الجحيم" عنوان "صُبح" وتحدّث في متنه عن "سهرة" أيضاً.

(٥) المفردة âges متعدّدة المعاني، ويمكن أن نفهم أيضاً "كلّ واحدٍ من عصورنا". فهذا "المنهج" (الطريقة)، شأنه شأن "عقل" النصّ السّابق، "كان دائماً هنا"، فله حضور أزليّ.

(٦) يرى برونيل في هذه العبارة محاكاة لمقولة "إنجيل متّى" (١٠، ٣٩): "من حَفِظَ حياته يَفقدُها، ومن فقدَ حياته في سبيلي يَحفظُها".

(٧) هم قتلة الأنساق القديمة (وليس فكرة "مدخّني الحشيش" الاختزاليّة). وتبدو العبارة لبرونيل وهي تستعيد في بنائها ومعناها مقولة "إنجيل متّى" (١٠-٣٤) التي ترى أنّ ملكوت الربّ موعود للعنيفين: "لا تظنّوا أنّي جئتُ لأحمِلَ السّلامَ إلى الأرضِ، ما جئتُ لأحملَ سلاماً بل سيفاً..." والإنجيل نفسه (١١-١٢): "... ملكوتُ السّماءِ يُؤخَذُ بالجِهادِ، والمُجاهدونَ يَختطِفونَه". ويرى الشّارح أنّ رامبو، مع إبانته عن إخفاق المشروع، يدفع هنا المقولة الإنجيليّة في تأسيس العنف لملكوت الربّ إلى أبعد مدى ممكن ويحرفها في اتّجاه مشروعه الخاصّ.

عِبارات(*)

عندَما يُختَزَلُ العالَمُ إلى غابةٍ سوداءَ وحيدةٍ[1] في أعيننا الأربعِ المندهشةِ، - وإلى شاطئٍ لِصغيرَينِ[2] وفيَّين، - وإلى منزلٍ موسيقيٍّ[3] لتجاوبنا الجليِّ، - فإنّني سألقاك.

لا يكنْ هنا سوى شيخٍ[4] مفردٍ، هادئٍ وجميلٍ ومُحاطٍ بـ«بَذخٍ شائقٍ»، وسَأجثو أمامَك.

لأكنْ حَقّقتُ جميعَ ذكرياتكَ، - ولأكنْ هذه التي تُحسنُ تكميمكَ، - وسأخنُقكَ[5].

(*) هنا سلسلة عبارات تنتظم في مقاطع مستقلّة. يبدو المقطع الأوّل وهو يشكّل ببالغ الوضوح محاكاة ساخرة لغنائيّة ڤرلين العشقيّة يحلم فيها لنفسه وللحبيبة بعزلة بريئة يعيشها الإثنان، نوع من فردوس طفوليّة ورعويّة. في المقطعين الأخيرين يبدو رامبو وهو يحاكي بسخرية مشروعه هو نفسه لاجتراح "حبّ جديد".

(١) إشارة إلى بيت شعريّ لڤرلين يقول فيه: "معزولَينِ في الحياة كما في غابةٍ سوداء/ سيبعث قلبانا حنانهما الوديع / ويكونان شحرورَين يغرّدان في المساء". كما يذكّر المقطع بما كتبه رامبو في "فصل في الجحيم" على لسان "العذراء الحمقاء": "كنتُ أرانا كمثْلِ طفلَين طيّبَين حرَّين في التجوّل في فردوس الكآبة".

(٢) إشارة إلى قول ڤرلين: "فلنكنْ صغيرَين رقيقَين..."

(٣) إشارة إلى كلام ڤرلين عن "البيانو الذي تعانقه يدٌ بضّة".

(٤) إشارة إلى قول ڤرلين: "وسيحلو لي / أن أكونَ كمثْلِ هؤلاء الشّيوخ".

(٥) هذه العبارة الختاميّة تحوّل النصّ إلى ملهاة نهايتها الموجزة "قاتلة" للعاشق الوديع.

عندَما نكون بالِغي القوّة، فمَن منّا يتراجعُ؟، أو بالغي المرحِ، فمَن يسقط من الهُزء؟ عندما نكون شرّيرَين جدّاً، - فما سَيفعلونَ بنا؟
تَبَرَّجي، ارقُصي، اضحَكي. لن أقدرَ أن أرميَ **الحُبَّ** من النّافذة أبداً[١].

- يا رفيقتي المتسوّلةَ، أيّتها الطّفلةُ-المسْخُ!، كم سواءٌ عندكِ هؤلاء الشقيّاتُ وهذه المُناوَراتُ، وجميعُ تلبُّكاتي[٢]. أوثقي نفسَكِ إلينا بصوتكِ المستحيلِ[٣]، صوتِكِ! المُمالئِ الوحيدِ لهذا اليأسِ الرّذيل.

---

(١) يعارض، حسبَ برونيل، موقف المرأة الذي يعدّه هو بالغ الخفّة إزاء الحبّ.
(٢) تبدو المواقف الموصوفة وهي تحيل في نظر برونيل إلى ما دعاه رامبو في "وداع" ("فصل في الجحيم") "الغراميّات العتيقة الكاذبة".
(٣) "مستحيل" بالمعنى الحرفيّ للمفردة على ما يرى برونيل، أي الأسطوريّ والمتعذّر على الابتكار كما في "كائن جميل".

[عِبارات أخرى][1]

صبيحةٌ غائمةٌ في تمّوز. مَذاقُ رمادٍ يطفو في الجوِّ؛ - رائحةُ خشبٍ تنضحُ في الموقدِ، - الأزهارُ العطِنةُ - خرابُ النُزهاتِ - رذاذُ القنَواتِ يجتازُ الحقولَ - لِمَ لا نرى من الآنِ دُمى الأطفالِ والبخور؟[2]

* * *

مَددتُ حبالاً من بُرج ناقوسٍ إلى آخَر؛ وأكاليلَ من نافذةٍ إلى أُخرى؛ وسلاسلَ ذهبيّةً من نجمةٍ إلى سواها، وها أنذا أرقص[3].

* * *

بلا انقطاع يصّاعدُ الدّخان من البِرْكةِ العالية. أيّةُ ساحرةٍ سَتَنهضُ فوقَ المغيبِ الأبيضِ؟ أيّةُ إيراقاتٍ بنفسجيّةٍ سَتَهبط؟[4]

* * *

---

(١) هنا سلسلة أُخرى من العبارات تحتلّ في مخطوطة رامبو الصّفحة التّالية لصفحة العبارات السّابقة، ولم يضع لها عنواناً. فصْله لها واختلاف اللّهجة فيها عن العبارات السّابقة قاد النّاشرين إلى نشرها مستقلّة عنها. وكلّ مقطع داخل العبارات التّالية يحتفظ هو الآخر باستقلاله.

(٢) الطّقس تجلّله الكآبة، ومع أنّ المشهد يصوّر صبيحة تمّوزيّة فالمتكلّم يحسّ وكأنّه في كانون الأوّل وعلى مقربة من عيد ميلاد المسيح ("نوَيل")، الذي يدلّ عليه، حسبَ برونيل، تعبير "دُمى الأولاد والبخور"، والذي يُصادف حلوله موسم البرد.

(٣) يرى جاك رانسيَير في هذه العبارة الطّويلة، الآسرة ببساطتها، بياناً عن الحنان الرّامبويّ، ومحاولته اليائسة والدّائمة في مدّ جسورٍ فوق الهاوية. ويذكّر برونيل بأنّ رامبو يستعيد هنا تجربة يحسبها على الماضي، رأفته القديمة التي جعلته يتوهّم أنّه حائز على قدرات فوق-طبيعيّة، قبل أن يجد نفسه "مُعاداً إلى الأرض" ("فصل في الجحيم").

(٤) إثنتان من رؤى رامبو الهلاسيّة، تصوّر الأولى صعود ساحرة في الأفق (استعادة لخرافات الرّيف التي=

بَينا تُنفَقُ الأموالُ العامّةُ في أعيادٍ للتّآخي، يرنُّ في الغيومِ ناقوسُ نارٍ ورديّة[١].

* * *

بعذوبةٍ يمطرُ على سهرتي مسحوقٌ أبيضُ يُؤجّجُ ما يُشبهُ الطّعمَ اللّذيذَ لحِبْرٍ صينيٍّ. - فأخفضُ نورَ الثريّا، وأرتمي على سريري، ثمَّ، مستديراً ناحيةَ العتمةِ، أراكُنَّ يا فتَياتي! يا مَليكاتي![٢]

* * *

=اكتنفتْ طفولته؟)، والثانية هبوطاً معجِزاً لإكليل من أوراق الشّجر (أنظر "السّلة" الهابطة من السّماء في "تصوّف"). ويشير ستينمتز إلى انعقاد هذا المشهد أيضاً حول "البِرْكة"، وهي موضع أساسيّ لدى رامبو، يمكن أن يعني الغوص وإرادة الغرق، وكذلك مكاناً تحويلياً يسمح بتبادلات مدهشة بين المستويات العليا والسّفلى للمنظر الموصوف.

(١) بمقابل الاحتفالات الرّسميّة الباذخة يضع هو ولعه القديم بخلق أعياد شعريّة في الطّبيعة ("إبتكرتُ جميعَ الأعياد"، "وداع" - "فصل في الجحيم").

(٢) مثلما في نهاية "طفولة"، يصف كيف كان يستعين بالظّلام ليخلق اللّيل المؤاتي لتحقيق الرّؤية ويلتحق بالنّساء الرّاغب هو فيهنّ.

عمّال(*)

يا لَها صبيحةً ساخنةً من شباط![1] جاءتْ ريحُ الجنوبِ المُزعِجةُ لتبعثَ ذكرياتنا، نحنُ الفقيرَينِ البائسينِ، وشقاءنا الفتيّ.

كان لهنريكا تنّورةٌ قطنيّةٌ ذاتُ مربّعاتٍ بيضاءَ وبُنيّةٍ[2]، لا غروَ أنّها ارتُديَتْ في القرنِ الفائتِ، وطاقيّةٌ ذاتُ شرائطَ، ووشاحٌ من الحرير. كانَ ذلكَ

(*) يرى أنطوان آدم في هذا النصّ حكاية بسيطة لإنسان قادته المغامرة خارج بلاده، ويُشعره المنفى بالفقر والبؤس. قراءة ممكنة شرطَ أن نُموقعها في عالَم رامبو نفسه. هيَ، حسبَ برونيل، استعادة لزوجَي النصّ السّابق "ملوكيّة"، ولكنّهما منغمسان هنا في فقر هائل لا يُفلح في تبديده هروبهما في الزّمان ("القرن الماضي") وفي الفضاء ("بعيداً عبر الدّروب"). إنّه العالم القديم يلاحقهما بمَشاهده (الدّخان) وصخبه (صخب المدينة ومحترفاتها للنّسيج) وذكرياته (البؤس، الطّفولة المتسوّلة) وحظوظه (العِلم والقوّة اللّذين يقول المتكلّم في النصّ إنّه طالما حُرِمَ منهما). والمتكلّم يحاول أن يتخلّص من الصّوَر "العزيزة" ولا يقدر، مُفصحاً بذلك عن عجز رامبو نفسه عن الإفلات من الماضي. ويذكّر ستينمتز بعمل رامبو المعهود على تحويل عناصر سيرته إلى إحداثيّات "زائفة"، أي محوَّلة وممؤهة دون انقطاع.

(١) كما نرى في النصّ السّابق "صبيحة غائمة في تمّوز"، نقابل هنا شذوذاً للطقس معكوساً: "صبيحة ساخنة في شباط". "انقلابات" زمنية قد تعبّر عن زيغان التّجربة الموصوفة وأثرها النفسيّ على المتكلّم.

(٢) وراء هذه الصّورة البسيطة التي يرسمها الزّوج لرفيقته هنريكا، بتنورتها القديمة وطاقيّتها ذات الشّرائط، هنريكا هذه التي تذّكر بـ "رفيقتي المتسوّلة" في النصّ السّابق ("عبارات أخرى")، يَلمح جاك رانسيَير حلم رامبو برفيقة النّزهات أو الهروبات الكبرى التي تكشف قصائده المكتوبة بين ١٨٧٠ و١٨٧٢ عن بحثه المخيِّب عنها، والتي سيظلّ هاجسها يعاوده بين الفينة والفينة (نجد الشيء نفسه لدى كافكا وبارتلبي Bartleby، بطل أقصوصة هرمان ملڤيل Herman Melville الحاملة اسمه عنواناً. وقد وضع الفيلسوف جيل دولوز Gilles Deleuze في كلا هذين الكاتبَين دراساتٍ فذّة). ويرى رانسَير، وكذلك برونيل، في هذه المرأة ورفيقها ما يشبه صورة جديدة لـ "الخطيبَين اليتيمَين" عند بودلير. وإمعاناً في التّغريب، اختار رامبو للمرأة هنا اسماً له، حسبَ برونيل، رنين جرمانيّ أو اسكندنافيّ أكثر منه فرنسيّاً.

أكثرَ كآبةً من جِداد. كنّا نتنزّهُ في الضّاحية. الطقسُ غائمٌ وريحُ الجنوبِ هذهِ تُهيّج كافّةَ الرّوائحِ المُنفّرةِ في الحدائقِ الخَرِبةِ والحقولِ الجافّة[١].

ما كانَ لذلكَ أن يُضْنيَ امرأتي بقَدر ما يُضنيني أنا نفسي. في مستنقع خلّفَتْه فيضاناتُ الشّهرِ الفائتِ[٢] في نهجٍ مرتفعٍ، أرَتْني هيَ أسماكاً بالغةَ الضآلة[٣].

كانت المدينةُ، بدُخانها وصخبِ مُحتَرَفاتِها، محترفاتِ النّسيج، تَتبعنا بعيداً عبرَ الدّروب[٤]. آه، يا للعالَم الآخر، السُّكنى المَحظيّةِ بِمُبارَكَةِ السّماء والأفياء![٥] كانت ريحُ الجنوبِ تُذكّرني بالحوادثِ البائسةِ لطفولتي، بيَأسي في الصّيفِ[٦]، وبالقدْرِ الهائلِ من القوّةِ والعِلم الذي طالَما أبعدَهُ الحظ عنّي[٧]. كلّا! لن نُمضيَ الصّيفَ في هذا البلدِ الضّنينِ الذي لن نكونَ فيه أبداً أكثرَ من خطيبَين يَتيمَين[٨]. أريدُ ألاّ تُجرجِرَ هذه الذّراعُ المتصلّبةُ[٩] **صورة عزيزة.**[١٠]

---

(١) يذكّر برونيل بأنّ هذا الجفاف في شباط غير مألوف هو الآخر، فلعلّ السّماء لم تمطر منذ أسابيع.

(٢) مشهد لا يمكن فصله عن طفولة رامبو في منطقة "الأردين"، ويرى فيه برونيل رجوعاً مخفّفاً إلى أسطورة الطّوفان عند الشّاعر.

(٣) يرى برونيل في هذه الأسماك البالغة الضآلة صورة مصغّرة لمصير الزوجَين نفسه.

(٤) كان رامبو قد كتبَ في المسوّدة ما ترجمته: "تتبعنا في كلّ مكان".

(٥) يرى أنطوان آدم في هذه العبارة حنيناً إلى عالَم كانا يعيشان فيه (أجواء شرقيّة)، ويفكّر برونيل بأنّها إنّما تستحضر العالَم الذي كانا يهفوان إلى العيش فيه ولم يجداه.

(٦) أنظر قصائد ربيع ١٨٧٢ وصيفه، وما تقوله عن العطش، الجسديّ والرّوحيّ، الذي كان رامبو يُحسّ به في الصّيف.

(٧) في حوادث الطّفولة، البائسة، ويأس الصّيف والشعور بإضاعة فرَص التعلّم، يرى جاك رانسيير استعادات واضحة لعناصر من سيرة رامبو نفسه وللشاكلة التي بها كان الشّاعر يرى ماضيه.

(٨) أي، بتعبير برونيل، كائنَين ضعيفَين لا يصنع اتّحادهما أدنى قوّة، وبودلير هو مَن أسّسَ لمأساتهما في بعض قصائده.

(٩) أي، حسبَ برونيل، بعدَما تتصلّب وتحوز القوّة المأمولة: يصوّر حلمه بالقوّة أكثر ممّا يتحدّث عن واقع متحقّق.

(١٠) صوَر الرّيف التقليديّ الذي اجتازاه، والذي كان رامبو يريد الهرب منه، أو صوَر الماضي كلّه.

الجُسور(*)

سماواتُ بلّورٍ رماديّة(١). مُخطّطٌ غريبٌ لجُسورٍ، بعضُها مستقيمٌ والبعضُ الآخرُ محدَّبٌ، وفئةٌ أُخرى تنحدرُ نازلةً أو مائلةَ الزّوايا على الجُسور السّابقةِ، وهذه الأشكالُ تتكرّرُ في المَسالكِ الأخرى المُضاءةِ من القناةِ، ولكنّها جميعاً من الامتدادِ والخفّةِ بحيثُ أنَّ الضّفافَ، المزحومةَ بالقبابِ، تنْخسفُ وتضؤل. بعضُ هذه الجُسورِ ما يزالُ محمَّلاً بأكواخ(٢). وسواها يدعمُ صواريَ(٣) ويافطاتٍ وحواجزَ هشّة. وفاقاتٌ صغيرةٌ تتقاطعُ وتَنْسلُّ، وحِبالٌ تصعدُ من

(*) بعد سلسلة من النّصوص المكرّسة لعوالم الرّيف، هنا نصّ عن الجسور يفتتح ما يشبه سلسلة مدينيّة، أو سلسلة لندنيّة باعتبار أنّ الكثير من الشرّاح رأوا في هذه النّصوص تأثير هذه المدينة وزيارة رامبو لها. وبالفعل، تصف شقيقته ڤيتالي في رسائلها إلى أختها إيزابيل المتعة التي كان رامبو يحسّ بها وهو يريهما، هي وأمّها، وقد زارتاه في لندن، معالم المدينة وعجائبها. إلاّ أنّ المشهد الرّؤيويّ ينبغي أن يعنينا أكثر من وصف المدينة الفعليّة. وكما يرى برونيل في إثر جان-پيار ريشار، فالشّاعر يجتهد هنا في تحقيق خلاصة تركيبيّة للمكان ويرينا كيف تربط الجسور بين أطراف المدينة، ويشبّهها بتوافقات موسيقيّة، ضمنَ تبادل حيويّ بين الوفاقات والجسور: الجسور وفاقات تخلق "التّناغم الجديد" بين عناصر المنْظر المدينيّ والبشريّ، والوفاقات الموسيقيّة جسور في النصّ وفي رؤية الشّاعر للعالَم. العبارة الأخيرة من النصّ تشي بنوع من الملل بعد جهد مبذول لتحقيق وفاق العالَم أو اكتناه مرتكزاته وعلاقاته البنائيّة التي تصنع منه ما يشبه "نحْواً" بالمعنى اللغويّ للمفردة. ويلاحظ ستينمتز أنّ الرّؤية هي هنا المهندس المعماريّ الأساسيّ.

(١) سماء من بلّور، ولكنّ إشعاعه خامد نوعاً ما، فلا تناقض في الصّورة.

(٢) صورة قد تثير استغراب القارئ المعاصر، ولكنّ أندزوود (يذكره رونيل) يشير إلى أنّ جسر لندن كان حتّى القرن الثّامن عشر يؤوي بعض الأكواخ، وهذا ما نراه بوضوح في رسوم محفورة من تلك الفترة يُرجَّح أن يكون رامبو، وهو عاشق كبير لمثْل هذه الرّسوم، قد اطّلع عليها.

(٣) هيَ، حسب برونيل، صواري السّفن مرئيّةً من على الجسر.

الجُروف[1]. تُميِّزُ سُتْرةٌ حمراءُ، وربّما ملابسُ أخرى وآلاتٌ موسيقيّة. أهذهِ ألحانٌ شعبيّةٌ، أم نُتَفٌ من كونسيرتاتٍ إقطاعيّةٍ، أم بقايا أناشيدَ جماهيريّة؟[2] الماءُ رماديٌّ وأزرقُ، مديدٌ كمثْلِ لسانِ بَحر[3]. من كبدِ السّماءِ يهبطُ شعاعٌ أبيضُ ويُبدّدُ هذه المَلهاة.

(١) الوفاقات تصنعها الجسور نفسها، والمفردة "وفاقات accords" ينبغي أن تُفهَم بمعناها الموسيقيّ، وهي تتنادى مع المفردة cordes (حبال أو أوتار) في خاتمة العبارة.

(٢) الماضي يتلاحم هنا عبرَ مختلف تعابيره الموسيقيّة.

(٣) هو امتداد صغير للبحر في اليابسة، يُدعى في الفرنسية حرفيّاً "ذراع البحر". صورة تعيد إلى الذّهن منظر "التّايمز".

مدينة(*)

أنا مواطنٌ عابرٌ[١] وغيرُ مُفرطِ الاستياءِ لمدينةٍ اعتُقِدَ بحداثتها[٢] لأنَّ كلَّ ذوقٍ معروفٍ استُبعِدَ فيها من تأثيثِ البيوتِ ومن خارجِها مثلما من مخطّطِ المدينة. هنا، لن تلاحظوا أثراً لأيِّ محلِّ عبادة. والأخلاقُ واللّغةُ مختزَلانِ إلى تعبيرهما الأبسَط! وهذه الملايينُ من النّاس الذينَ ليسوا بحاجةٍ لأن يعرفَ بعضُهم البعضَ تُمارس التّربيةَ والمِهَنَ والشّيخوخةَ[٣] بتماثُلٍ شديدٍ، حتّى أنّ مجرى الأعمارِ هذا لا بدّ أن يكونَ أقصرَ ممّا ينْسبُه إحصاءٌ مُخَرِّفٌ إلى شُعوبِ القارّة[٤]. وإذْ كنتُ[٥] أرى من نافذتي أطيافاً جديدةً[٦] تتدحرجُ عبرَ

(*) هنا أيضاً يقول الشرّاح بوجود لندن في خلفيّة القصيدة، ما دامت المدينة تقف في مواجهة القارّة، سوى أنّ قول الشّاعر بغياب محلّات العبادة يناقض هذه القراءة ويفرض علينا التّفكير بمدينة خياليّة أو توليفيّة تجمع سماتِ مدن عديدة. وخلافاً للمدن العملاقة التي سنقابلها لدى رامبو، هذه المدينة متضائلة، خارجة عن المألوف وخاضعة مع ذلك لتماثل وتسوية يسودان الأخلاق واللّغة والعيش. وكما أشار إليه برونيل، فهنا تكاثر للسكّان والظّواهر وفي الأوان ذاته تقزيم لكلّ شيء، وصولاً إلى درجة الصّفر والموت. وفي النهاية نكون مجرورين إلى عالَم جحيميّ في عبارة ختاميّة تتنامى ولا ترتكز إلى قرار.

(١) الموقوتيّة التي تغلّف مصير هذا المواطن يذكّر بها الشّاعر بادئ ذي بدء، وهي تعمل في نظر برونيل كمثْل شِعار للنصّ كلّه.

(٢) كتب رامبو في "وداع" ("فصل في الجحيم"): "ينبغي أن نكون حديثين إطلاقاً". إلاّ أنّ التّعبير "اعتُقِدَ بحداثتها" يبذر الشكّ حول النتيجة المتحقّقة.

(٣) التّربية تعنى بالطّفولة، والمهَن تشير إلى سنّ العمل، وبإضافة الشّيخوخة، المذكورة في العبارة نفسها، ننال مراحل عُمر الإنسان الثّلاث.

(٤) هي إذَن مقابلة ضديّة بين هذه المدينة والقارّة، وهذه إحدى حجج الشرّاح الميّالين إلى إحالة هذه المدينة إلى لندن. إلاّ أنّ برونيل يلفت الإنتباه إلى أنّ الهرب من القارّة كان ملازماً لرامبو.

(٥) التّعبير "وإذْ كنتُ" يدشّن عبارة طويلة ستظلّ مبتورة.

(٦) صفة "جديدة" المعطاة هنا للأشباح، والتي ستُعطى بعد قليل لـ "الإيرينات"، تبدو لبرونيل مفاجئة وتوحي بأنّ المواطنين يتربّصهم موت مستمرّ أو آفات متوالية.

دخانِ الفحم السّميكِ الأزليّ[1] - آه، يا ظلالَنا الغابيّةَ، ويا ليالينا الصّيفيّةَ![2]-، وإيريناتٍ[3] جديداتٍ أمامَ بيتي الرّيفيِّ الصّغيرِ الذي هو موطني وجَناني كلّه ما دامَ كلُّ شيءٍ هنا شبيهاً بهذا[4]، - **والموتَ** بلا بكاءٍ، ابنتَنا المفعمةَ نشاطاً وخادمتَنا[5]، **وغراماً** يائساً **وجريمةً** فاتنةً تُقوقئ في وُحولِ الشّارع[6].

(١) المدينة ودخانها، كما في النصّ السّابق "عمّال".

(٢) تشي هذه العبارة بحنينٍ إلى ماضٍ أكثر سحراً كان هو قد عاشه. يرى أنطوان آدم في خلفيّة الصّورة حنيناً إلى الشّرق.

(٣) هي آلهة النّدم في الميثولوجيا الإغريقيّة، تلاحق المُجرمين. ويشير ستينمتز إلى أنّ ذِكرها بما هي آلهة انتقام جديدة يعني أنّ هذه المدينة (لندن؟) مصوَّرة هنا باعتبارها مدينة للجحيم.

(٤) الاختزال أو التّضاؤل الذي يشهده سكّان المدينة ناجم، حسبَ برونيل، عن التّماثل الذي يلفّ جميع الأشياء.

(٥) الابنة والخادمة بدّلان عن الموت، وهذا يكفي لتصوير كيف أنّ المدينة خاضعة لتهديده الدّائم.

(٦) يجمع هنا، على ما يرى برونيل، ثالوثاً تراجيديّاً شبيهاً بما نجد في مأساة "أوريستيا" لإسخيلوس: الميت غير المبكيّ عليه (أغاممنون) والعاشقة اليائسة (كاساندرا) والمنتقِم (أوريست). لكنّ البناء النحويّ قلِق ولا تعرف على مَن تنعطف العناصر الأخيرة في الجملة، وما نصَبْنا لها إلاّ ثمرة تأويل.

أثلام(*)

إلى اليمينِ يوقظُ فجرُ الصّيفِ(١) أوراقَ الأشجارِ والأبخرةَ والصّخبَ في هذه النّاحيةِ من الحديقةِ العامّةِ، ومُنحدراتُ اليَسارِ(٢) تحتضنُ في فيئها البنفسجيِّ(٣) الأثلامَ السّريعةَ الألفَ، أثلامَ النّهجِ البارد. موكبٌ عجائبيّ. فبالفعلِ: [هيَ ذي] عرباتٌ محمّلةٌ بحيواناتٍ من خشبٍ مذهَّب، وسَوارٍ وأنسجةِ خِيامٍ مُبرقَشةِ الألوانِ، وسطَ العدْوِ السّريع لعشرينَ حصاناً للسّيركِ أزْقشَ، والأطفالُ والكبارُ يمتطونَ دوابَّهم الأكثر إدهاشاً؛ - عشرينَ مرْكبةً مُقبّبةَ السّطح، مزيّنةً بالأعلام والزّهرِ كمثْلِ عرباتِ أمسِ أو عرباتِ الخُرافاتِ، وهي تغصُّ بصغارٍ مُبهرَجينَ من أجل استعراضٍ رعويٍّ في المدينة(٤). - بل

(*) الأثلام أو الأخاديد المذكورة في العنوان هي هذه التي تُحدثها العربة على النّهج. وكان إيرنست دولائيه (يذكره أنطوان آدم وبرونيل) قد أشار إلى انسحار رامبو بسيرك أمريكيّ مرّ ذات يوم بشارلڤيل. ويتساءل آدم إذا لم يكن الشّاعر يصف هنا لوحة محفورة، وذلك بدلالة عنايته بوصف المشهد عن اليمين وعن اليسار. المهمّ، حسبَ برونيل، هو أن نلاحظ كيف ينطلق رامبو من تفصيل بسيط (الأثلام) ليُقيم عالَماً كاملاً وحركة متسارعة سرعان ما يطرأ عليها تحوّل. الأثلام تحفّز على ظهور عربة سيرك مبهرَجة تصبح فيما بعد نقّالة موتى، والانسحار البدئيّ ينقلب حصاراً، و"فجر الصّيف" الذي يتعهّد بحركة الخلق في عالَم ما يزال بليلاً بأنداء اللّيل مهدِّد بادئ ذي بدء بالظّلال البنفسجيّة والعتمات.

(١) أنظرْ، في مكان أبعد، "فَجر". واليمين هو اتّجاه اليُمن، اتّجاه مضيء ومؤاتٍ.

(٢) اليسار هو مجال العتمات المنذرة بالشّؤم، والتي تمهّد هنا لتحوّل الرّؤية الختاميّ. وقد لاحظ جان-پيار ريشار في "الشّعر والعمق" (يذكره برونيل) أهميّة المنحدَرات في شعر رامبو، فلعلّها تمثّل، كما كتبَ ريشار، "الأماكن التي تتيح أفضل من سواها رؤية التحوّلات وهي تتهيّأ والمَشاهد العجائبيّة وهي تتوالى".

(٣) اللّون البنفسجيّ، كما لفتَ إليه الانتباه جان-پيار ريشار (يذكره رونيل) لون مكتنز بالتحوّلات ويشير إلى ولادة ممكنة، ستكون هنا كارثيّة. وفي الصّفة "سريعة" في السّطر نفسه بيان عن تسارع الرؤية.

(٤) استعراض للرّعيان في المدينة، أي ما يشكّل، حسبَ برونيل، ذروة الافتعال. ولرامبو ولع بتصيّد المفارقات.

ترى حتّى توابيتَ[1] تَرفَعُ، تحتَ ظِلّتِها الليليّةِ، قلنسواتٍ من الأَبنوسِ، وتمرّ خاطفةً في خبَبِ الأفراسِ الزُرقِ والسُود.

(١) نشهد تحوّلاً مماثلاً في النصّ اللاّحق "ليليّة مبتذلة".

مدُن [١][*]

إنّها مدُنٌ! إنّهُ شعبٌ أُعلِيَتْ[١] من أجلهِ جبال أليغاني[٢] ولُبنانات[٣] الحُلمِ هذه! شاليهاتٌ من البلّورِ[٤] والخشبِ تتحرّكُ على سِكَكٍ وبكراتٍ غيرِ مرئيّة. وفوّهاتُ براكينَ قديمةٍ تزأرُ بتناغم وسطَ النّيران، مزنّرةٌ بتماثيلَ ضخمةٍ وسَعفاتٍ من النّحاس[٥]. واحتفالاتُ عشّاقٍ تتعالى فوقَ القنَواتِ المعلّقةِ وراءَ

(*) أضفنا الرّقم ١ بين معقّفين كبيرَين لتمييز هذه القصيدة عن قصيدة لاحقة تحمل العنوان نفسه. يبتكر رامبو هنا واحدة من "مدنه" عبر مزج مدهش بين عناصر آتية من الشّرق والغرب، الأسطورة والواقع، القديم والحديث، الشّائه والطبيعيّ. ووراء هذا التّحشيد الذي يبدو للوهلة الأولى عفوياً أو فوضاوياً يتكشّف، حسبَ برونيل، نسق قائم على صيَغ الجمع المعمّمة (علامة على التّكاثر) وعلى القلب والتّحويل، نسق تتنادى فيه الكلمات ويستفزّ بعضها البعض عبر تلاقيات صوتيّة أو معنويّة. ومع أنّ القصيدة هي في أغلبها قصيدة رجاء ("نواقيس تُنشِد أفكار الشّعب"، "فرَح العمل الجديد")، فإنّ البيت الأخير يأتي ليوحي بالفاصل القائم بين الاستيهام والواقع، أو ليدلّ على صعوبة استيلاد المدينة. وقد كتبَ ستينمتز: "مرّة أخرى، يجترح رامبو مكاناً للتّصاهر أو الخلاسيّة طوباوياً بالضّرورة".

(١) كتبَ: "se sont montés"، وذلك بمعنَيَي الفعل: الارتفاع والاجتراح الاصطناعيّ ("المونتاج").

(٢) هي سلسلة من المرتفعات والسّهول تربط بين بنسلفانيا وغربيّ فرجينيا في الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

(٣) كتبَ: "Libans" ("لبنانات")، وهو لا يقصد البلاد بصيغة الجمع، وإنّما جبال لبنان، يعطفها على المرتفعات السّابقة، التي تصنع هي وجبال لبنان تلاقياً للشّرق والغرب.

(٤) يذكّر برونيل بأنّ البلّور، وهي مفردة متواترة لدى رامبو ("أنظر المنزل الزجاجيّ" في "بعد الطّوفان" مثلاً)، يدلّ لا فحسب على البهاء، بل على الهشاشة خصوصاً. وهو هنا يكنّي بادئ ذي بدء عن هشاشة الابتكار أو الحلم الذي تحاول القصيدة بناءه.

(٥) بدلَ الكلمة المتوقّعة: "rougissent" (تحمرّ - وسطَ النّار)، كتبَ: "rugissent" (تزأر)، والكلمة الأولى تبقى عاملة "تحت" الكلمة الجديدة، في نوع من الجناس الضّمنيّ أو المستتر. ويرى برونيل في هذا المزج بين المواد (البلّور، الخشب، النّحاس، إلخ.) تنوّع مصادر الرّؤية وكذلك الإلزام بالحداثة عبر فكرة "البكرات غير المرئيّة". وإذا كان النّحاس يتّسم بالصّلابة فالسّعفات تلطّف الصّورة وتُدخل في المجاز نوعاً من عافية نباتيّة.

الشّاليهات. ونفيرُ الأجراس يُدوّي عبرَ الشِّعاب[١]. وفِرَقُ مُغنّينَ عمالقةٍ[٢] تتوافدُ في أزياءٍ وبهارجَ برّاقةٍ كمثْلِ ضياءِ الأعالي. وعلى منصّاتٍ [منصوبةٍ] في قلبِ المَهاوي يَجهرُ المُحاربون بشجاعتهم[٣]. وعلى مَعابِرِ الهاويةِ وسقوفِ خاناتِ المسافرينَ تزدانُ السّواري[٤] بوَهجِ السّماء. واحتفالاتُ التّكريسِ ما إن تتعبُ حتّى تلتحق بحقولِ الأعالي، هناكَ حيثُ تخْطرُ قنطوراتٌ سَروفيّةٌ[٥] وسطَ انجرافاتِ الصّقيع. وفوقَ أرفعِ الذُّرى، يدلهمُّ أحياناً باتئلاقاتٍ قاتلةٍ بحرٌ[٦] دائمُ الهَياجِ بالولادةِ السّرمديّةِ لڤينوس[٧]،

---

(١) يتتابع النّفخ في الأبواق من مدينة إلى أخرى، أو يتردّد صداه بينها عبرَ الشّعاب.

(٢) توحي الصّورة بأنّ هؤلاء المغنّين آتون من الماضي، قروسطيّون.

(٣) كتبَ رامبو حرفيّاً "الرّولانات"، جمع رولان Roland، وهو في الملاحم الشعبية الفرنسيّة فارس تمكّن من دحر المسلمين، وصار يرمز إلى البطولة المسيحيّة، ثمّ أصبح يدلّ، مجازاً، على كلّ محارب أو بطل. وللتّعبير عن تفاخر هؤلاء بشجاعتهم، كتب رامبو: "sonnent leur courage"، أي "ينفخون شجاعتهم" كما نقول "ينفخ في الصّور" (وهو ما قام به رولان المذكور بالفعل لدى دخوله مدينة رونشْباليس الإسبانيّة قائداً جيش شارلمان). هكذا يلاحظ القارئ استحالة التّرجمة الحرفيّة لرامبو، وفي الوقت نفسه ضرورة التّذكير بالدّلالة الحرفيّة التي تظلّ عاملة وراء الكلمات. إنّ الكثير من صيَغه نحت على صيغ مكرّسة وترحيل للمعاني والألفاظ، وعليه أكثر ممّا على سواه تنطبق نظريّة سوسور Saussure في "الكلمات العاملة تحت الكلمات (les mots sous les mots)".

(٤) صوَر متراكبة كما في "الجسور"، وعدم تعيين مقصود، فأنتَ، كما يشير إليه برونيل، لا تعرف هل هي صواري سفن أم سواري أعلام أم سواري جوائز (بحسب التقليد المتّبع في بعض الأعياد: علَم مدهون بالصّابون تُثبّتْ في أعلاه جائزة لا ينالها إلاّ مَن ينجح في تسلّقه) أم سواري سيرك كما في "أثلام".

(٥) القنطورات (أو القنطَروسات) شعب أسطوريّ في الميثولوجيا الإغريقيّة، لأفراده هيئات مسخيّة: أحصنة لها صدر إنسان ورأسه. وتأتي الصّفة "سروفيّة"، أي "ملائكيّة" (نسبة إلى "السّروفيّين"، إحدى رتَب الملائكة) لترحّل صفة الوحشيّة إلى مقام آخر، ولتضطلع بوظيفة المزج ومُصاهرة العناصر والمَراجع الأثيرة لدى رامبو.

(٦) إلى الطّباق (يدلهمّ / ائتلاقات)، تنضاف الصّفة "قاتلة": قاتلة لأنّها قادرة على إبهار الرؤية. هنا، في نظر برونيل، إسقاط لأثر السّماء على البحر.

(٧) ولدتْ ڤينوس من زبد موجة، وولادتها هنا سرمديّة: فعل لا يتوقّف.

ومزحومٌ بأساطيلَ أورفيونيّةٍ[١] وبصخبِ اللآلئ والأصداف النّفيسة[٢]. وعلى المنحدراتُ تزمجِرُ أكوامُ أزهارِ ضخمةٍ ضخامةَ كؤوسنا وأسلحتنا[٣]. ومن المَسايلِ تصّاعَدُ مواكبُ ملكاتِ جنٍّ[٤] بفساتينَ صهباءَ أو لَبنيّة. وفي الأعلى، راسخةَ القوائمِ في الشلاّلِ والشّوكِ، ترضعُ الأيائلُ ثديَي ديانا[٥]. وعربيداتُ[٦] الضّواحي يبكينَ، والقمرُ يلتهبُ ويَنتَحب[٧]. وڤينوسُ تتسلّلُ إلى مغاورِ الحدّادينَ والنسّاك[٨]. ونواقيسُ مراكزِ المدن تُنشِدُ أفكارَ الشّعب. ومن القصورِ المُشيَّدةِ من العظامِ تنطلقُ الموسيقى المجهولة[٩]. وجميعُ الأساطيرِ تَجُولُ،

(١) حافظنا على الصّفة " orphéonique " لأنّها، كما أشار إليه ستينمتز، تحتمل لعباً على الكلام: "أورفيونيّة" أي عائدة إلى جوقة موسيقى ("أورفيون")، ومعها إشارة محتملة إلى السفينة "آرغو" التي التي ركبها أورفيوس في تطوافه واستطاع بسحر غنائه أن ينقذ رفاقه من مخاطر عديدة. فالأساطيل المذكورة يمكن أن تكون "أورفيونيّة" و"أورفيوسيّة" في آنٍ معاً.

(٢) تحتمل الصّورة، حسبَ برونيل، إشارة إلى الأصداف الضّخمة التي كانت تُستخدَم كأبواق، وإلى الصّدَفة التي انبثقت ڤينوس داخلها من الموج.

(٣) يشير برونيل إلى أنّ رامبو يُلحق بغير المؤذي (الزّهور) صفة المؤذي (الأسلحة) وهذا هو ما يبرّر فعل "الزّمجرة" العنيف.

(٤) كتبَ: " Mabs "، وهو، جمع "ماب"، ملكة جنّ في الفولكلور الإنجليزيّ، ولها حضور في "روميو وجولييت" لشكسبير. غالباً ما يجمع رامبو أسماء علَم ليسمّي عبرها أشخاصاً يجسّدون خصلة مميّزة للعلَم المذكور. هكذا يتحرّك بكامل التحرّر بين العلَميّة (أو الخاصيّة) والعموميّة.

(٥) هي في الميثولوجيا الإغريقية إلاهة البراري والصّيد. مفارقة أشار إليها برونيل: الأيائل ترضع هنا ثديَي ديانا المفترض بها أن تكون صيّادتها.

(٦) استخدمَ رامبو على سبيل المجاز تسمية "الباخوسيّات"، أي تابعات باخوس في الميثولوجيا الإغريقيّة، وهنّ راقصاتٌ ثملات في العادة، ينتسبن إلى إله الخمرة والعربدة هذا. وكما فعلَ في "بوتوم"، إذْ اجترح صورة "سابينات الضّواحي"، يجمع رامبو هنا صورة أسطوريّة بواقع معاصر.

(٧) القمر هو أيضاً ينتحب، مع أنّه، في صورته التقليديّة، على ما يُذكّر به برونيل، بارد وصامت.

(٨) يشير ستينمتز إلى أنّ بعض الرّسامين صوّروا ڤينوس وهي تزور بعلها ڤولكان Vulcain (إله النّار في الميثولوجيا الرّومانيّة، ومنه جاء اسم البركان: " volcan ") في ورشته للحِدادة، أو وهي تحاول إغواء القدّيس أنطوان.

(٩) تعبّر الصّوَر هنا عن انتشار للحيويّة، فحتّى الموتى (القصور العظميّة) يُنشدون. إمتزاج البكاء والغناء=

والوثباتُ تتزاحمُ في البَلدات[1]. وفردوسُ العواصفِ يَنهار. والمتوحّشونَ يرقصونَ للحفل الليليّ بلا هوادة. وفي إحدى السّاعاتِ، نزلتُ أنا في خضمٍّ جادّةٍ بِبغدادَ راحتِ الفِرَقُ تغنّي فيها، تحتَ نسيمٍ كثيفٍ، ابتهاجاً بالعملِ الجديدِ[2]، ومضيتُ جائباً لا أفلح في تفادي الأشباحِ الرّائعةِ، أشباحِ الجبالِ حيثُ كانَ علينا أن نعاودَ الالتقاء.

أيّةُ سواعدَ طيّبةٍ، أيّةُ ساعةٍ هانئةٍ سَتُعيدُ لي ذلكَ الإقليمَ الذي منه تأتي رقداتي[3] وأدنى حركاتي؟



=والرّقص شيء معروف في الأعياد التي يرافقها انخطاف جماعيّ. لن تنهار الرّؤية أو تعرب عن طبيعتها الهلاسيّة إلاّ في الخاتمة.

(١) تعبير مقتضَب يفهم منه ستينمتز أنّ الحيوانات أو الوحوش دخلت البلْدات.

(٢) كتبَ رامبو في "صُبح" ("فصل في الجحيم"): "متى نذهب، أبعدَ من الشواطئ والمرتفعات، لنُحيّيَ ولادةَ العملِ الجديد...؟". وبذِكره لبغداد يبدو وهو يواصل حلمه الشرقيّ، لكنّ أشباح الماضي ("أشباح الجبال") ما فتئت، حسبَ برونيل، تطارده.

(٣) ما يهمّة في "الرّقدات" هو ما تأتي به من أحلام، وهذا هو معنى المفردة في اشتقاقها اللاّتينيّ (somnia) الذي يذكّر به برونيل. وعليه فهذا النصّ يتقدّم باعتباره حكاية حلم. حلم يتمخّض عن فعل، ما دام يردفه بالكلام عن "حركات".

متسكّعان(*)

يا للأخ الباعث على الشّفقة! كم من السَّهراتِ المُفزعةِ جرَّعَني![1] «أنا لم أقبضْ بورع على هذا المشروع[2]. بعاهتهِ[3] تلاعبتُ. وبباعثٍ من خطأي، ربّما عُدنا إلى المنفى، عبدَين». كان يفترضُ لي سوءَ طالعٍ وبراءةً غريبَين جدّاً، ويضيفُ بواعثَ مُخيفة.

كنتُ أردُّ بسخريةٍ على هذا العارف الشّيطانيّ[4]، وينتهي بي الأمرُ إلى أن أركنَ إلى النّافذة. وبعيداً وراء الرّيفِ الذي كانتْ تجتازُه فِرَقُ[5] موسيقى

(*) يحيل هذا النصّ بوضوح إلى العلاقة التي عاشها رامبو مع ڤرلين، خصوصاً في الأسابيع التي أمضَياها معاً في لندن، ويبين عن الفارق العميق في تصوّر كلّ منهما للعلاقة: رامبو ومشروعه في إعادة ابتكار الإنسان والعالَم، وڤرلين في بحثه عن فردوس هانئة وهادئة لشخصَين. بحث تحوّل، بسبب من قساوة رامبو ومزاجه المتطلّب، إلى خشية دائمة من الوقوع ضحية خدعة وإلى شعور بالذّنب، وهذا ما تصوّره القصيدة جيّداً عبر استحضارها لكوابيس ڤرلين. إلى هذا، تصوّر القصيدة الشّاكلة التي بها يستحضر رامبو صديقه، في مزيج من الشّفقة والتهكّم. وقد تعرّف ڤرلين على نفسه في هذا البورتريت ولكنّه رفض صفة "العارف الشّيطانيّ" المعطاة له.

(١) إستخدم رامبو هنا ما يُدعى بالفعل الماضي البسيط " je lui dus "، الذي يُستعمَل للماضي البعيد، فهو، كما أشار إليه بويّان دو لاكوست، يبدو وهو يرمي بالعلاقة عن قصدٍ إلى ماضٍ شبْه سحيق.

(٢) المفردة فضفاضة وموحية لهذا السّبب: فمن جهة، تشير إلى أنّ الأمر بينهما يتعدّى إطار العلاقة البسيطة بين شخصين، ومن جهة ثانية توحي بأنّهما لم يكونا على وفاق في تصوّر مشروعهما.

(٣) هذه "العاهة" يمكن أن تسمّي طبيعة ڤرلين المتخوّفة، أو تورّطه بالزّواج الذي لم يكن يدع له الحريّة الكافية ليغامر.

(٤) كأنّه يرى في ڤرلين تجسيداً لشخصيّة فاوست، الذي كان في الحقيقة ضحيّة للشّيطان الذي تلبّسه أكثر منه شيطاناً هو نفسه. وفي فترة التّهيأة لكتابه "الزّنجيّ" ("فصل في الجحيم")، كان رامبو قد طلب من دولاثيه أن يرسل له نسخة من "فاوست" غوته.

(٥) إستخدم المفردة " bande " وهي تعني "شريط" أو "خرْقة" وكذلك "زمرة" أو "عصابة"، ولكنْ يُرجّح أن يكون استعملَها بمعنى المفردة الإنجليزيّة " band " (فرقة، جوقة). وترينا نصوص أخرى=

نادرةٍ، كنتُ أبتكرُ أشباحَ التّرفِ اللّيليِّ القادم[1].

بعدَ هذه التّسلية[2] الصّحيّةِ بإبهام، كنتُ أتمدّدُ على فراشٍ من القشّ. أغلبَ الليالي، كانَ الأخُ المسكينُ ما إنّ ينامُ حتّى يستيقظُ متعفّنَ الفم مقتلَعَ العينينِ[3]، - كما كانَ يرى نفسه في نومِه! - ويجرّني إلى قاعةِ الاستقبالِ صارخاً بحُلمِه البليدِ الكآبة.

والحقّ أنّني كنتُ قد التزمتُ بكاملِ صدقِ فكري بأن أردّه إلى شرطهِ البدئيِّ كابنٍ **للشمس**[4]، - وكنّا نحن الإثنين نَهيمُ، مغتَذيَينِ من نبيذِ المَغاورِ[5] و«بَسْكَويت» الطّرُقِ، وأنا من ناحيتي أتعجّلُ العثور على الموضعِ والصّيغة.

=من "إشراقات" ولع رامبو بالكلمات الإنجليزيّة، والنصّ الحاليّ نفسه يرجع إلى تجربة عاشها هو وصديقه في لندن.

(١) يشير برونيل إلى أنّ المتكلّم في النّص (رامبو) كان يفكّر بترف قادم، والآن يفطن إلى الصّفة الوهميّة أو الاستيهاميّة ("أشباح") لمشروعه هذا. وعليه، فالعبارة نفسها تحمل معنى الوصف والحكم الذي يطلقه عليه المتكلّم.

(٢) المشروع اختُزِلَ، في هذه النّظرة الما-بعديّة التي يلقيها عليه رامبو، إلى "تسلية".

(٣) يرى ستينمتز في هذه الصّورة مجازاً يشير إلى عقوبة يمارسها ڤرلين على نفسه تذكّر بمعاقبة الذّات التي عمدَ إليها أوديب في المأساة المعروفة.

(٤) أبناء الشّمس، في مختلف الميثولوجيّات، هم الخالدون، ويرينا ميرسيا إيلياد (يذكره برونيل) ملوكاً وقادة وهم يصوّرون أنفسه سليلين للشّمس. وكان رامبو في نهاية "فصل في الجحيم" ونصوص أخرى قد جعل من النّضال ضدّ الموت جزء من مشروعه.

(٥) كتبَ: " vin des cavernes " ("نبيذ المَغاور")، حيثما كان متوقّعاً أن يكتب: " vin des tavernes " ("نبيذ الحانات")، ويرى أنطوان آدم أنّ التّعبير مقصود ولا يشكّل زلّة قلم. وبالفعل، يؤكّد ستينمتز على أنّ رامبو كان يدعو أنهار الأردين (منطقته الأصليّة) وبلجيكا "المَغاور"، فالنّبيذ هنا هو الماء. ويذكّرنا "بسكويت الطّرُق" بـ "الأرغفة المنشورة في الوديان الرّماديّة" في إحدى قصائد ١٨٧٢ ("أعياد الجوع").

مُدن [٢][*]

(الأكروپول الرّسميّ)

الأكروپولُ[١] الرسميُ يتخطّى أفخمَ تصميماتِ البربريّةِ الحديثة. يتعذّرُ التّعبيرُ عن النّهار الكالح الذي تُحدِثُه هذه السّماءُ الرّماديّةُ[٢] دوماً، وعن الألَق الإمبراطوريّ للأبنيةِ وصقيعِ الأرضيّة الأزليّ. في مَيلٍ فريدٍ إلى الضّخامةِ، قُلِّدَتْ جميعُ عجائبِ المِعمارِ الكلاسيكيّة[٣]. إنّني أحضُرُ معارضَ للرّسم في محلّاتٍ هيَ عشرينَ مرّةً أوسعُ من الهامپتون-كورت[٤]. أيّ رسمٍ؟ إنّ

(*) تضع بعض النّشرات العنوان الثّانويّ "الأكروپول الرّسميّ" للتّفريق بين هذا النصّ وبين نصّ سابق يحمل العنوان نفسه ("إنّها مدُن، إنّه شعب..."). وقد حرصنا نحن على تعميق التّمييز بترقيم النّصّين. ومع أنّ القصيدة الحاليّة تستعير بعض ملامح لندن وتذكرها بالاسم هي وباريس، فهي تقدّم بالأحرى رؤية حلميّة أو هلاسيّة لمدينة تنزع منشآتها إلى العملقة وتتلاقى فيها أنماط معماريّة معروفة عديدة. لكنّ كلّ شيء فيها مُحال إلى مناخ قطبيّ وإلى أجواء خانقة ومغلقة تُشعر الغريب بالضّياع، وربّما كانت هي التي تفسّر ندرة السكّان. والانتقال الختاميّ إلى الضّاحية لا يفعل سوى أن يزجّ بنا في عالم مغبرّ يهيمن عليه الماضي ونبلاؤه المولعون بتدبيج حوليّاتهم أو مصنّفاتهم التّاريخيّة. صحيح أنّنا نلمح شيئاً من التردّد في الوصف، فالشّاعر يتحدث أوّلاً عن أبهاء بلا مغازات، ثمّ عن مغازات تقوم مقام مسرح. لكنْ بدل المجازفة بالقول، كما فعلَ البعض، إنّ رامبو يرصد هنا واقعاً يفلت من قبضته، ربّما توجّب الافتراض، كما يفعل جان هارتْويغ Jean Hartweg (يذكره برونيل)، أنّه "يدين فراغ هذه الرّؤية المعماريّة الجديدة وعبثيّتها".

(١) نذكّر بأنّ الأكروپول هو، كما يعرّفه قاموس "ليتريه"، "مدينة مرتفعة أو حصن في اليونان القديمة"، وكان يشكّل محلّ الدّين الرسميّ بخاصّة.

(٢) هذا يعني، حسبَ برونيل، أنّ رامبو يُحلّ الأكروپول لا في مدينة يونانيّة بل أوربيّة شماليّة.

(٣) مثلما رأينا من قبل في القصيدة "مدينة"، المعمار هما "يُعتقَد بحداثته"، وهو في الحقيقة مصطنَع في نظر رامبو، وقائم على محاكاة الأقدمين.

(٤) الهامپتون كورت Hampton Coart قصر قائم في شمال غرب لندن، وكان محلّ الاقامة المفضّل=

نبوخذنصّرَ نرويجيّاً[١] قد أمرَ ببناءِ سلالمِ الوزاراتِ؛ والمستَخدَمونَ الذينَ استطعتُ أن أُشاهدَهم كانوا أكثرَ زهواً من براهمانات[٢]؛ أمّا مرأى حرّاسِ التماثيل العملاقة[٣] ومأموري البناء فلقد أرجفَني. بتحشيدِ الأبنيةِ في مجمّعاتٍ وأحواشٍ وسطائحَ مغلقةٍ، استُغنيَ عن الحوذيّين[٤]. والحدائقُ العامّةُ تمثّلُ الطّبيعةَ البدائيّةَ وقد عالَجها فنٌّ رفيع. وللحارةِ العليا جوانبُ تمتنعُ على التّفسيرِ: لسانُ بحرٍ لا قواربَ فيه يُدحرِجُ، بينَ أرصفةٍ محمّلةٍ بِشمْعداناتٍ عملاقةٍ[٥]، سماطَه الذي هو من حبّاتِ بَرَدٍ زُرقٍ. ويقودُ جسرٌ قصيرٌ إلى بابٍ سريٍّ يقع تحتَ قبّةِ المُصلّى تماماً. هذه القبّةُ دِرْعةٌ من الفولاذِ البارعِ الصّنعِ قطرُها حوالى خمسةَ عشرَ ألفِ قدَم[٦].

=لملوك إنجلترا في القرنين السّادس عشر والسّابع عشر. وممّا يحبط اعتقادات المولعين بالمرجع الواقعيّ لشعر رامبو أنّ هذا القصر ليس شاسع الأبعاد حقّاً، ولا يشكّل متحفاً للرّسم مع أنّ بعض صالاته تزدان بلوحات عديدة.

(١) الإمبراطور الآشوريّ نبوخذنصّر يُزَجّ به هنا، على سبيل المَجاز، في النّرويج، بسببِ ما يُنسَب له من ولع بتشييد القصور ومن ميله إلى "العَملقة" في البناء.

(٢) كلمة كانت عصيّة على القراءة في مخطوطة رامبو، يؤكّد مَن قاموا بفحوص حديثة العهد للمخطوطة أنّ الأمر يتعلّق بالمفردة Brahmas. ولأنّها مكتوبة بالجمع فهي تعني في هذه الحالة تماثيل ضخمة للإله البوذيّ براهما (بأربعة رؤوس). إلاّ أنّ برونيل يرجّح أنّ رامبو يفكّر هنا بالبراهمانات، وهم أعضاء الفئة الأولى، الكهنوتيّة، في المجتمع الهنديّ المعروف أنّه مجتمع تراتبيّ.

(٣) يبدو تعبير "مرأى حرّاس التّماثيل العملاقة (l'aspect des gardiens de colosses)" مستغرَباً (لمَ يكون للتّماثيل العملاقة حرّاس؟)، ويفكّر أندريه غويو (يذكره ستينمتز) بخطأ في النّسخ ارتكبه جيرمان نوڤو (الذي نسخَ بيده، بطلب من رامبو، بعض "إشراقات" ومنها هذه)، ويقترح أن نقرأ: "l'aspect de colosses des gardiens"، أي "مرأى الحرّاس العمالقة" أو "الهيئات المتعملقة للحرّاس".

(٤) لم يعد لهم من مكان، ممّا يعني، على ما يرى برونيل، أنّنا هنا بإزاء أبنية خانقة وبلا مَخارج.

(٥) كما في "مدن" رامبو الأخرى، صار المشهد، في نظر برونيل، متعدّداً يتراكب فيه أكروپول ومشهد بحريّ. لا قوارب هنا لأنّ الماء جامد (منظر قطبيّ). والصّورة تجنح إلى الجنائزيّة، مع مصابيح مختزلة إلى شمعدانات.

(٦) أي أربعة آلاف وستّمائة وخمسة عشر متراً. ويشير برونيل إلى أنّ خياليّة الرّقم تكفي لوحدها لاستبعاد الفكرة التي دافع عنها البعض في أنّ رامبو يصف هنا لندن.

خِلتُ أنَّ في مقدوري تخمينَ عمقِ المدينة انطلاقاً من بضعِ نقاطٍ في مَعابرِها النّحاسيّةِ والأرصفةِ والسّلالمِ الحافّةِ بالأبهاءِ والأعمدة! هي ذي العجيبةُ التي فاتني أن ألتفتَ إليها: ما مستوياتُ الحاراتِ الأخرى تحتَ الأكروپولِ أو فوقَه؟ يتعذّرُ على غريبِ زمنِنا معرفةُ ذلك[١]. الحيُّ التجاريُّ حارةٌ دائريّةٌ بطرازٍ واحدٍ، مع أبهاءٍ لها قناطر. لا تُرى مَغازات. لكنّ جليدَ الرّصيفِ مسحوقٌ[٢]؛ وبضعةُ موسرينَ[٣] هم بمثْلِ نُدرةِ المتنزّهينَ في صباحِ أحدٍ في لندنَ يتوجّهونَ إلى عرباتٍ من ألماس. [أمامَ] بِضعِ أرائكَ مخمليّةٍ حمراءَ، تُسقى مشروباتٌ قطبيّةٌ يتراوحُ سعرُ الواحدِ منها بين ثمانمائةِ روبيّةٍ وثمانيةِ آلاف. وَرَدّاً على فكرةِ البحثِ عن مسارحَ في هذا الحيّ الدائريّ أقولُ في سرّي إنّ المغازاتِ تنطوي ولا شكَّ على مآسٍ مظلمةٍ إلى حدٍّ ما[٤]. أعتقد أنّ ثمّةَ شرطة. إلاّ أنّ القوانينَ هيَ ولا ريبَ من الغرابةِ بحيثُ أتراجعُ عن تشكيلِ فكرةٍ عن مُغامري هذا المكان[٥].

الضّاحيةُ[٦]، وهيَ بِمثْلِ أناقةِ شارعٍ باريسيٍّ جميلٍ، محظيّةٌ بمرأى وضّاء. الوسطُ الديموقراطيّ يضمّ بضعَ مئاتِ النّسَمات. هنا أيضاً البيوتُ لا تتوالى؛

(١) هذا يعني أنّ الزّائر من مكان آخر وعهد آخر. كما في "بعد الطّوفان"، تنشأ هذه المدينة "في فوضى جليد القطب وظلامه".

(٢) ليس هناك مغازات، ومع ذلك، وكما يلفت إليه برونيل الانتباه، فالجليد مسحوق كما لو داسَ عليه زبائن.

(٣) هنا يمكن التفكير بمصدر إنجليزيّ بعيد للصّورة. فقد استخدمَ رامبو المفردة " nababs "، وهي تسمّي أمراء الهند المسلمين، ثمّ صارت تُطلَق على الإنجليز الذين شغلوا في الهند وظائف عالية أو مارسوا فيها التّجارة وعادوا بثروات ضخمة. ويفترض برونيل أنّ هذا هو ما اجتذب رامبو إلى استخدام "الرّوبيّة" (عُملة الهند) في العبارة اللاّحقة.

(٤) أي أنّ ما يتوقّع المتكلّم رؤيته في هذه المغازات المُقفلة (وكان في البداية قد نفى وجود مغازات) يكفيه، حسبَ برونيل، عن رؤية عروض مسرحيّة. الحياة والتّمثيل يتبادلان مفاجآتهما.

(٥) أي مَن يقومون بخرق هذه القوانين.

(٦) لمّا كانت الضّاحية تقع خارج البلدة، فنحن هنا في منظر آخر، يقف بمقابل الأكروپول.

والضّاحيةُ تضيعُ بغرابةٍ وسطَ الرّيفِ، هذه المُقاطعةِ التي تملأ الغربَ السّرمديَّ للغاباتِ والمزارعِ المُدهشةِ حيثُ يَخبّ النّبلاءُ الوحشيّونَ[1] باحثين [عمّا يُغذّي] حوليّاتِهم تحتَ ضياءِ اصطناعيّ.

(١) لفتَ ستينمتز في محادثة شخصيّة انتباهنا إلى الطّباق المقصود بين الاسم (النّبلاء) والنّعت المعطى له (وحشيّون). يمارس هؤلاء النّبلاء طراداً ("يخبّون") للبحث عن "مادّة" لحوليّاتهم، كما يفعل الصّحفيّون في أيّامنا. وواضحٌ أنّ رامبو يسخر من حوليّاتهم هذه، يدبّجونها عن هواية وتنطُح لكتابة التّاريخ وللإبقاء على أثرٍ لهم فيه، كما يكتب الكثير من معاصرينا مذكّراتهم. وهم يفعلون ذلك وسط النّور الاصطناعيّ، نور المدنيّة الحديثة المنتشر في قلب ليل القطب. عبرَهم، على ما يرى برونيل، يغطّي الماضي الحاضرَ ويهدّد بالتسلّل إلى المستقبل.

سَهرات(*)

-I-

إنّها الرّاحةُ المُضاءةُ، لا حُمّى ولا خُمولٌ، على السّريرِ أو عبرَ الحقل.
إنّهُ الصديّقُ لا هوَ باللاّهبِ ولا بالهشّ. الصّديق.
إنّها الحبيبةُ لا مُعذِّبةٌ ولا مُعذَّبة. الحبيبة.
الهواءُ والعالَمُ من غيرِ بَحثٍ. الحياة[1].
- هذا فَحسب؟[2]
- هوَذا الحُلمُ يَندى.[3]

(*) هنا ثلاثة مقاطع مستقلّة ولكنّ الشّاعر يُعاود في كلٍّ منها البحث نفسَه، وذلك بالمعنى الذي تحدّث فيه رامبو في "خيمياء الكلمة" عن "دراسات". هي، حسبَ برونيل، أحلام، ولكنّها أحلام يقظة أو أحلام موجَّهة، ومن هنا العنوان. إنتظار لكنز قد ينبثق من "آبار السِّحر"، ولكنّه مخيَّب في كلّ مرّة، سواء أتعلّق الأمر بالحلم بـ "الحياة الحقّ" (المقطع ١)، أو ببناء "ديكور" انطلاقاً من تلاقيات بالغة الحذق (المقطع ٢)، أو بتحويل حجرة فضاءً للهرب أو للحبّ (المقطع ٣). والمقطع الأوّل، بوضوحه غير المعهود، يكشف لنا عن حلم داعبَ خاطر رامبو لفترة حسب شهادة صديقه إيرنست دولائيه. إنّه الحلم بحياة بسيطة تتحقّق من دون بحث، ويكفي أن يكون فيها الصّديق حاضراً بلا محموميّة ولا خمول، والحبيبة ماثلة لا تسلّط العذاب ولا تتكبّده. ويرى ستينمتز أنّ هذا النصّ يشكّل لحظة توازن استثنائيّة داخل المعاناة، وقد يجوز التّفكير بأنّ رامبو يتنازل هنا للحظة ويقترب من العالَم الشّعريّ الفرلينيّ.

(١) يقصد، حسبَ برونيل، الحياة بما هي امتلاء.

(٢) تعبير عن خيبة، كأنّه يقول: "أهذه هي الحياة؟". ورامبو يُدخل هنا نزعته الحواريّة ويُسلّم، حسبَ برونيل، ناصية الكلام لصوته الآخر.

(٣) يقرأ ألبير پي هذه العبارة كتسريع لفاعليّة الحلم وأنطوان آدم يرى في هذا الالتجاء إلى الحلم تقليلاً من فداحة السّؤال وإيحاءً بأنّ في الحلم تعزية ما. برونيل يبدي موافقته على تأويل سوزان برنار للعبارة كهبوط لحماسة المتكلّم.

-II-

تعودُ الإضاءة إلى مرتكَزِ البناء. من طرَفي القاعةِ العاديّةِ «الدّيكورِ» تتلاقى تصاعداتٌ متناغمة[١]. الحائطُ المواجهُ للسّاهرِ تَتابعٌ نفْسانيٌّ لمقاطعَ من إفريزاتٍ وشظايا جويّةٍ وحوادثَ جيولوجيّة[٢]. - حلمٌ حادٌّ ومُتَسارعٌ لفِرَقٍ عاطفيّةٍ مع كائناتٍ من جميعِ الأمزجةِ بينَ جميعِ المظاهر[٣].

-III-

قناديلُ السّهرةِ وبُسُطُها تُحدثُ في اللّيل على امتدادِ هيكلِ السّفينةِ وحولَ صالةِ المؤخّرة[٤] ما يُشبه صخبَ أمواج.

بَحرُ السّهرةِ[٥] هوَ كمثْلِ نهدَي أميلي[٦].

الفُرُشُ، حتّى منتصفِ الارتفاع، تلاعُ من الدّنتيلِ الزمرّديّ الصّبغةِ، حيثُ ترتمي حمائمُ السّهرة[٧].

---

(١) توحي الصّورة على ما يرى برونيل بعناصر من البناء تتصاعد بتناغم وتلتقي في الذّروة، كما نلمح في بناء سرادق مستند إلى سارية أو عمود مغروس في وسطه. ويرى ستينمتز أنّ هذا القسم يختلف كليّاً عن القسم السّابق: فحيثما تتّصف "سهرات -١" بنوع من الانطباعيّة والعاطفيّة، يندفع السّاهر هنا في صياغة معمار كونيّ تتقدّم له فيه إمكانات عديدة.

(٢) يرى برونيل أنّ رامبو يحاول هنا التّعبير عن رؤيته بمعونة كلمات علميّة أو تقنيّة، ولكنّ عبارته لا تسعفه، وهي تذكّر بالعبارة الطّويلة التي بقيتْ معلّقة في نهاية "مدينة".

(٣) تكاثر أو توالد ينزع في نظر برونيل إلى الكليّة ولا يُدركها.

(٤) كتبَ: "steerage"، وهي مفردة إنجليزيّة تسمّي المساحة المحجوزة في خلفيّة السّفينة لمسافري الدّرجة الثّالثة (أي الأخيرة). وكما أشار إليه أندزوود (يذكره برونيل) فلا بدّ أن يكون رامبو قد سافرَ في هذه "المرتبة" مراراً عديدة.

(٥) أي البحر الذي كان يمخر هو عبابه في تلك السّهرة: اقتضاب معهود لدى رامبو.

(٦) لا داعي للبحث عن إمكان لتشخيص Amélie هذه. هو حلم بالاستدارة والتموّج. ويرى ستينمتز في هذا الاسم الذي ينضاف إلى سلسلة من الدوالّ الملغزة التي بثّها رامبو في "إشراقات" جناساً تصحيفيّاً للمفردة "l'aimée" (الحبيبة) المذكورة في القسم الأوّل من هذه القصيدة.

(٧) يرى برونيل هنا انقطاعاً للحلم هو الذي يفسّر السّطر المنقّط الذي يلي.

....

يافطةُ البيتِ الأسوَدِ، شموسُ شواطئَ حقيقيّةٍ: يا لآبار السِّحْرِ! ؛ وحدَهُ منظرُ الفجرِ، هذه المرّة[1].

(١) يضع وجهاً لوجه بيتاً أسوَد (لعلّه كذلك لأنّ أنواره مطفأة)، ورؤية حلميّة لشموس حقيقيّة. ثمّ يعاود الكرّة ويقابل بين آبار السّحر الوهميّة التي استنفدتها تخميناته طيلة السّهرة و "رؤية الفجر" وحده. يرى برونيل أنّ الصّور النّورانيّة تولد من الافتقاد وتعبّر عنه في آنٍ معاً

تصوُّف(*)

عندَ سفحِ المُنحدرِ يُديرُ(١) الملائكةُ أثوابَهم الصُّوفَ(٢) في مروجِ الزّمرّدِ والفولاذ(٣).

حقولٌ مشتعلةٌ(٤) تتواثبُ حتّى ذروةِ الرّابية. نِفاياتُ الجُرفِ الأيسرِ يدوسُ عليها جميعُ القتلةِ وجميعُ المعاركِ؛ وجميعُ الأصواتِ الفاجعةِ تَتبعُ مُنحَناها. ووراءَ الجُرفِ الأيمَنِ، يمتدّ خطُّ الشُّروقِ والتقدُّم(٥).

(*) رأى إيرنست دولانيه في هذا النصّ تأمّلاً للّيل تحتَ ضوء القمر. وقال آخرون إنّه يستلهم لوحة "الحَمَل الروحانيّ" لڤان إيك Van Eyck (أحد أهمّ رسّامي المدرسة الفلاماندية)، وهم يعتقدون أنّ رؤية ليوم الحساب ليست مستبعدة. سوى أنّ رامبو، على ما يرى أنطوان آدم، يؤول هذه الرّؤية من منطلق حديث: فالرّجيمون هم أهل العنف التّدميريّ، والمختارون هم أفراد الإنسانيّة السّائرة، المتقدّمة. وترمز النّعومة الهابطة من السّماء إلى الخلاص المحلوم به وهو ينزل كما لو في سلّة (أو قفّة)، شبيهة بهذه التي بها ينزل الإله إلى الأرض في بعض الأساطير الدينيّة. هكذا، وكما يرى برونيل، يُدخل رامبو تعديلاً أساسيّاً لرؤية القيامة ومَسرحها، ويجعل العيش العذب، الذي يرصده الله في الكتاب المقدّس للملائكة والمختارين، يجعله منذوراً للبشر بعامّة، بل خصوصاً للرّجيم المحكوم عليه بالبقاء في هاوية الجحيم. والقصيدة تحمل عنوان "تصوّف" مع أنّ مَن يرتدون الصّوف هنا هم الملائكة وليس متعبّدون أرضيّون.

(١) في "رؤيا يوحنّا" يدور الملائكة حول العرش، وهذه الدّورة هي المستعادة هنا على ما يرى برونيل، ولكنّ رامبو يحرفها في اتّجاه آخر.

(٢) يشير برونيل إلى أنّ الملائكة، في "رؤيا يوحنّا" (٧، ١٤)، يغسلون ثيابهم في دم الحمَل. رامبو يجعل ثيابهم من صوف الحمَل-الأضحية.

(٣) يُذكّر برونيل بأنّ الزمرّد هو الحجر الكريم المبنيّة منه أوروشليم السّماويّة في "رؤيا يوحنّا". والفولاذ هو المعدن الحديث، يُدخله رامبو لاجتراح رؤية جديدة.

(٤) النّيران المتصاعدة من هاوية الجحيم، والتي تصفها "رؤيا يوحنّا" أيضاً (٢٠-١٥)،

(٥) اليسار هو، كما هو معروف، الوجهة السيّئة، واليمين هو الوجهة المبارَكة. ولكن رامبو أحلّ محلّ الرّؤية التّوراتيّة (التي تضع الرّجيمين إلى اليسار والمختارين إلى اليمين) رؤية حديثة تضع في اليسار=

وفيما يَتشكّلُ شريطُ أعلى اللّوحةِ من الهَمهماتِ الدّائرةِ المتواثبةِ لأصدافِ البحرِ وليالي البشر[١]،

فإنَّ النُّعومةَ الزّاهرةَ، نُعومةَ النّجوم والسّماءِ وجميع الأشياءِ الباقيةِ، تهبطُ أمامَ المنحدرِ كمثْلِ سلّةٍ[٢]، - بإزاءِ أوجهِنا[٣]، جاعلةً الهاويةَ في الأسفلِ مورّدةً وزرقاء[٤].

= "المعارك" وإلى اليمين "خطّ الشّروق والتقدّم". والمفردتان الأخيرتان كتبهما رامبو بصيغة الجمع التي يميل هو إليها أغلب الأحايين: "الشّروقات" و"التقدّمات"، إلاّ أنّ صيغة المصدر العربيّة تبدو لنا وهي تتضمّن معنى التجدّد والتّكرار، وتقترب بالتّالي من دلالة الجمع.

(١) يلاحظ برونيل قلباً للمنظور: فالبحر يواجهنا حيثما كنّا ننتظر السّماء، وليالي البشر تحتلّ مكان النّور الإلهيّ.

(٢) نزول شبيه بنزول الإله في المسرح، وهو ما يُسمّى: " deux ex machina " (حرْفيّاً: "الإله النّازل في آلة"، وقد صار التّعبير يدلّ على كلّ مَخرج مفاجئ أو معالجة ارتجاليّة أو غير متوقّعة لمسألة ما).

(٣) أي، حسبَ برونيل، بحيث يتنفّس الإنسان هذه النّعومة أو العُذوبة بملء منخريه، وهنا يتلخّص حلم رامبو بالخلاص.

(٤) الهاوية التي يحتشد فيها مَن حلّتْ عليهم لعنة الجحيم تصبح مشمولة بلون السّماء وإشراقها.

فجر(*)

عانَقتُ فجرَ الصَّيف.

ما كانَ شيءٌ لِيتململَ بَعدُ في واجهةِ القصور. الماءُ كانَ ميتاً. وأفواجُ الظِّلالِ(١) لم تغادرْ بعدُ طريقَ الغابة. سرتُ، موقظاً الأنفاسَ، اللاّفحةَ منها والفاترةَ، فتطلّعتِ الأحجارُ الكريمةُ وارتفعتِ الأجنحةُ بلا صخب(٢).

(*) يرى ألان بورير (نشرة آرليا) في هذا النصّ مجازاً عن البحث، وبالذات البحث الشعريّ، أي استعارة عن القصيدة كما كان يعيشها رامبو: مسيرة خاطفة باكتمالها تكتمل القصيدة، ومحاولة للقبض على جوهرٍ تنتهي بإخفاق عبثيّ أو أليم (هنا: السّقوط في النوم). ويُتمّم جان-پيار غيوستو Jean-Pierre Giusto (نشرة آرليا) هذه القراءة، فيرى في حركة القصيدة تجسيداً لجدليّة الإمساك/ الافلات (التي يمكن أن نقرّبها من تناوب القبض والبسط عند الصوفيّة)، وبالتّالي استعادة لنصّ "صحارى الحبّ" (تجده في موضع آخر من هذا الدّيوان) الذي يُفلت فيه الشّاعر أنثى حلمه في لحظة العناق. برونيل يرى في القصيدة معالجة جديدة لموضوع البراءة المستعادة ويعتبرها وثيقة الصّلة بسابقتها "تصوّف". يتعلّق الأمر في نظره بتحقيق رؤيا كشفيّة: معاينة جسد الإلاهة (وهي الفجر نفسه)، إلاهة ذات صفات أموميّة يكنّي لها الشّاعر بجسدها الهائل وقدراتها على إشباع رغبات الصّغير. لكنّ المتكلّم في النصّ، وفي ما يشبه مراجعة من لدن رامبو لطرائقه الشعريّة والرّؤيويّة السّابقة، يحاول في البداية أن يستفزّ هذا الكشف بمبادرات إراديّة. يوقظ أنفاس النّبات ويضحك للشلاّل ويرفع براقع الإلاهة ويطاردها في أماكن عديدة. في خاتمة المطاف، وقبل أن يسقط في النّوم ويضيع "معبودته"، يكتشف أنّ مقاربتها تتطلّب قدراً من الرّهافة كبيراً، فيدثّرها بعدما كشفَ عن براقعها بشيء من العنف. رهافة هي نفسها التي مكّنته من أن يعبّر هنا بروعة عن الفجر، "هذه السّاعة الصباحيّة الأولى التي تتعذّر على القول" كما كتبَ في إحدى رسائله إلى دولاثيه.

(١) تحمل هذه الاستعارة شحنة قويّة تصوّر الظّلال باعتبارها قوى قادرة على الزّحف. وكما في محتويات الجانب الأيسر من "مسرح" القصيدة السّابقة، فالصّورة الحاليّة لا تسمّي في نظر برونيل آثار العتمة الباقية من اللّيلة السّابقة فحسب، بل كذلك بقايا اللّيل التّاريخيّ أو ليل الفكر الذي يريد الشّاعر الخروج منه إلى صباح الرّؤية. ونحن إنّما نبخس شعر رامبو قدره إذا فكّرنا بأنّه لا يطمح هنا إلى ما هو أكثر من وصف ساعات الفجر الطبيعيّ.

(٢) يبدو الشّاعر، على ما يرى برونيل، وهو يعود هنا إلى عصر ذهبيّ أو إلى عهد براءة أولى يسودها وئام=

كانتِ البادرةُ الأولى، في الدّربِ المملوءِ من قبلُ بائتلاقاتٍ نضرةٍ وشاحبةٍ، هيَ زهرةً باحَتْ لي باسمِها.

ضحكتُ للشلاّلِ[1] الأشقرِ المتقافزِ بينَ أشجارِ الصُّنوبرِ: وفي الذّروةِ المُفضَّضةِ ميّزتُ الإلاهة[2].

رفعتُ براقعَها واحداً واحداً. في المَمشى الشّجريّ حيثُ لوّحتُ بِذراعَيَّ[3]، وفي السّهلِ، حيثُ وشيتُ بها للدّيك. في البلْدةِ الكبرى كانتْ هيَ تهربُ بين أبراجِ الأجراسِ والقِبابِ، وأنا رحتُ أُطارِدُها راكضاً كالمتسوّلِ على أرصفةِ المرمر.

في ذروةِ الطّريقِ[4]، قربَ غابةِ غارٍ[5]، دثّرتُها ببراقعها المتراكمةِ[6]، وأحسستُ بعضَ الإحساسِ بجسدها الهائل. ثمّ سقطَ الفجرُ والطّفلُ أسفلَ الغابة.

عندما استيقظتُ كانَ الوقتُ ظُهراً.

=تامّ بين الكائن وأشياء الطّبيعة. الأحجار الكريمة تتطلّع هنا ولا تختبئ كما في "بعد الطّوفان"، والأجنحة ترتفع بلا صخب، خلافاً لطيرانها الذي يبتر الحلم كما في "حيَوات-I" أو "سهرات - III".

(١) كتبَ "شلاّل" بالألمانيّة (Wasserfall).

(٢) فجر الصّيف نفسه.

(٣) يتصرّف، حسبَ برونيل، كما يفعل الصّبيّ في السّاحة في "بعد الطّوفان"، معرباً عن رغبة في الهيمنة والعنف تفصح عنها جيّداً أفعال التّلويح والوشاية والمطاردة في المقطع نفسه.

(٤) أي في المكان نفسه الذي كانت تحتلّه أفواج الظّلال والعتمة قبل قليل.

(٥) يُذكّر ستينمتز بأنّه من الغار، شجرة أبولو الأثيرة، كانت تُصنَع أكاليل الظّافرين والشّعراء. وهذا ممّا يؤكّد اندراج هذه القصيدة في حلم بالمشروع الشّعريّ.

(٦) حركة تنمّ عن تواضع ورهافة، وهي التي تتيح، حسب برونيل، الإحساس بجسد الإلاهة، إحساساً إيجابيّاً وفي الأوان ذاته محدوداً في الزّمن وبالتّالي ينبغي معاودته في شوط قادم.

أزهــار(*)

من على دكّةٍ[1] ذهبيّةٍ، بينَ شرائطِ الحريرِ والشّفِّ الرّماديِّ والمخمل الأخضرِ وأقراصِ البلّورِ المُسْوَدّةِ[2] كمثْلِ برونزِ الشّمس، - أرى الأصبعيّةَ[3] وهيَ تتفتّحُ على بساطٍ من أسلاكِ فضّةٍ وعيونٍ وشَعْر[4].

قِطَعٌ من الذّهبِ صُفرٌ ملقاةٌ على العقيقِ، وعواميدُ بيلسانٍ تسندُ قبّةً من الزّمرّد، وباقاتٌ من السّاتانِ الأبيضِ وقضبانٌ من الياقوتِ نِحافٌ تُزنّرُ وردةَ الماء[5].

(*) كتبَ رامبو في "وداع" ("فصل في الجحيم"): "حاولتُ ابتكارَ أزهار جديدة وكواكبَ جديدة وأجسادٍ جديدة ولغاتٍ جديدة". وهنا نجد شهادة على أوّل مساعيه الابتكاريّة الأربعة هذه. إنّه يشرع بخلق أزهار، خلق يشكّل بتعبير برونيل "إشراقة" بالمعنى الدّقيق للمفردة: رؤية تدوم لحظة وتتلاشى، تاركةً في الفكر أثرها العميق. وكما كتب جان-پيار ريشار في "الشّعر والعمق"، فإنّ "انتصار الأزهار يتنامى هنا في ثلاث حركات متوالية: (...) تتكشّف الزّهوريّة [كينونة الزّهر]، ثمّ تتقوّى أو تتأكّد، ثمّ تتجاوز ذاتَها وتحطّم نفسها بنفسها". ولتحقيق هذا الاختراع الزّهوريّ يعمل رامبو بوسائل "خيميائيّ الكلمة" المعهودة والتي يوجزها برونيل كما يأتي: إحلال الاصطناعيّ محلّ الطبيعيّ، والنّفيس محلّ المبتذَل، ومُراكَبة رؤية زهوريّة مع رؤية معماريّة، وفي الختام يهب الكلّ نفسه للسّماء والبحر.

(١) لاحظ برونيل أنّ للمفردة دلالة مسرحيّة نوعاً ما، فهي تضع المتكلّم في موضع المتفرّج على ما يدور حوله.

(٢) المسْحات السّود تارة والبنفسجيّة طوراً تشير أغلب الأحايين لدى رامبو، كما لاحظ ريشار وبرونيل، إلى تحوّلات تتهيّأ.

(٣) صنف من الأزهار تلقّت تسميتها من شكلها.

(٤) يصّور الأزهار انطلاقاً من رؤية معدنيّة (مجوهرات أو حليّ). أسلاك فضيّة تتضافر كما في النّسج المعروف بخيوط الذّهب أو الفضّة، والعيون هي، على ما يرى برونيل، عيون الأحجار الكريمة التي صارتْ، كما في النصّ السّابق، تتطلّع ولا تختبئ. والشّعر يشير إلى شُعَيرات الأزهار.

(٥) لا وردة بهذا الإسم، وبدل التّفكير بالنيلوفر أو عرائس الماء يدعو برونيل إلى التفكير بأنّ رامبو يقصد وردة لها شفافيّة الماء.

كمثْلِ إلهِ ذي عينينِ زرقاوَين واسعتَينِ وأشكالٍ ثلجيّةٍ، يجتذبُ البحرُ والسّماءُ[١] إلى سطائح المرمرِ جمهرةَ الأورادِ الفتيّةِ والقويّة[٢].

(١) سبق أن رأينا في نصوص أخرى من "إشراقات" ("تصوّف" مثلاً) كيف أنّ السّماء والبحر يظلّان لدى رامبو قابلين للتّبادل دوماً في نوع ممّا يدعوه برونيل بالتّحطيم الدّيناميّ للشّاقوليّة.

(٢) أي أوراد منتعشة من جديد.

ليليّة مبتذلة(*)

نفحةٌ تفتحُ في الجدران العازلة ثغراتٍ أوبراليّةً، - وتُشوّشُ مرتكزاتِ السّقوفِ المتآكلةِ، - وتُبدّدُ حدودَ البيوت، - وتُلاشي النّوافذ. - على امتدادِ الكرْمةِ، مُستنداً بالقدم إلى ميزابٍ، - نزلتُ[1] في هذه العربة التي تُحسنُ الكشفَ عن حقبتها المرايا المحدّبةُ والألواحُ المقبّبةُ والكنَباتُ الملتوية[2]. كمثْلِ نقّالةِ موتى منعزلةٍ لنَومي، أو كمثْلِ بيتِ راعٍ[3] من صُنع بلاهتي أنا- تنعطفُ العربةُ على حشائشِ الطّريقِ الكبيرةِ الممحوّةِ: وفي شرخٍ في أعلى

(*) يبدأ كلّ شيء هنا بنفحة، نفحة هواء مثلاً، أو بنفخة، كأنْ ينفخ المرء على الرّماد لإذكاء الجمر، وتنطلق الرّؤية، فيكون الموقد، كما لدى مالارمه، مسرحاً لأوبرا عجائبيّة. تبدأ القصيدة بمحاولة لاستحضار عالَم شائق أو إثارته، ثمّ سرعان ما تتقوّس الصّوَر، تنحني على ذاتها وتتحوّل إلى كابوس، مشيرةً، حسبَ برونيل، إلى فشل مشروع الرّائي أو محاولته المهلوَسة لتحويل الواقع. العنوان نفسه يفصح عن مقت رامبو لمثْل هذه الرّؤى، لا تفعل سوى أن تعيد إلى خاطره صوَر الجحيم والعقاب والمُلاحقة ("نقّالة الموتى"، "التدحرُج وسطَ نباح الكلاب"، إلخ.)، فلا يبقى أمامه سوى الرّجوع إلى نقطة الانطلاق، ومعاودة البدء، في حركة دائريّة، أي مغلقة نوعاً ما أيضاً. ويتساءل ستنيمتز إذا لم يكن النّعت "مبتذَلة" في العنوان يقف في تعارض مقصود مع صفة "مقدَّس" المعطاة لـ "صبيحة سُكْر" في القصيدة الحاملة التّعبير الأخير عنواناً.

(١) هوَ، على ما يرى برونيل، نوع من هروب مسرحيّ عبر نافذة، يستند فيه إلى ميزاب ينزل بموازاة الحائط وإلى كرمة تنتصب في جواره، وعلى الفور يلقى نفسه في العربة المذكورة. رامبو يحبّذ الاقتضاب حتّى في الوصف.

(٢) هي إذَنْ عربة عجائبيّة، وقد أشار جان-پيار ريشار إلى أنّها "مبنيّة بكاملها كسمفونيّة من الخطوط المحدودبة أو المنحنية"، كناية عن انحناء الرؤية نفسها وسقوطها في ذاتها.

(٣) في "نقّالة الموتى" التي يُعيرها للنّوم إشارة إلى أقصوصة لڤرلين لها هذا العنوان. وفي "بيت الرّاعي" تلميح ساخر إلى نصّ لڤيني Vigny حملَ هذا التّعبير عنواناً. والتّعبير "من صنْع بلاهتي أنا" يعني، في نظر برونيل، "من صنع بلاهة حلمي".

المرآةِ اليُمنى تُحوِّمُ صُوَرٌ قمريّةٌ شاحبةٌ وأوراقٌ ونُهود[1]؛ - الصّورةُ تغزوها خضرةٌ وزرقةٌ غامقَتانِ جدّاً. ثمّ فُكّتِ الأحصنةُ عندَ مَحْصَبةٍ صغيرة[2].

- هل هنا سَيُصْفَرُ[3] للعاصفةِ، والسّدومَاتِ - والأورشليماتِ[4]، - والحيواناتِ المفترِسةِ والجيوش [؟]،

-(هل سيُعاوِدُ الحوذيّون وحيواناتُ الحُلم العدْوَ تحتَ أكثرِ الغاباتِ خنْقاً، لتغطيسي حتّى العينَين في ينبوعٍ من الحرير [؟])[5].

- ولإرسالنا، مجلودينَ عبرَ المياهِ المُصلصِة والمشروباتِ المُهراقةِ، متدحرجينَ وسطَ نباحِ الكلاب[6]...

- نفحةٌ تُبدّدُ حدودَ البيت[7].

---

(١) رأى جان-پار ريشار (مصدر سبقَ ذِكره) في هذه الصّوَر "انفلاتاً هلاسيّاً للمشهد، أشياء تبدو متنافرة ولكنها موصولة جميعاً بحلم خصوبةٍ وإيروسيّة".

(٢) غموق الألوان ينبئ، حسب ريشار، بولادة عنف، والمحصَبة تشير إلى عائق سيوقف عمل الحلم.

(٣) "يُصْفَر" للعاصفة والعناصر الباقية لمناداتها ودعوتها للاجتياح، كما يُفعَل للحيوانات، الماثلة هي أيضاً في الصّورة.

(٤) سدوم وأورشليم، وقد طرحهما بصيغة الجمع للإشارة إلى مدن عديدة من هذا النّوع، ترمزان، كما يذكّر به برونيل، إلى مدن اللّعنة. وبالفعل فكلتاهما ملعونتان في الأناجيل. أنظرْ "الإنجيل كما رواه متّى" الإصحاح الحادي عشر، ٢٣-٢٤، والإصحاح الثّالث والعشرين، ٣٧ وما يليها، وخصوصاً الإصحاح الرّابع والعشرين، ١ وما يليها: "لن يُترَكَ هنا حجرٌ على حجرٍ من دون أن يُنقَض". كان انهيار أورشليم يعني للرّسُل القيامة ونهاية العالَم. وهذا هو الاحتمال الأوّل الذي يطرحه رامبو لتجربته، وفي ما يلي احتمالات أخرى.

(٥) هو الاحتمال الثّاني: استئناف السّفر الشّائق أو العجائبيّ وسطَ "بذخ عجيب" (كما في "عبارات") يُعيده، حسبَ برونيل، إلى الماضي وبالتّالي إلى الاختناق.

(٦) ربّما شكّل هذا احتمالاً آخر، نهاية عبثيّة هي الأخرى، أو تنويعاً على الاحتمال الأوّل. ويرى برونيل في "المشروبات المهراقة" إشارة إلى كؤوس القيامة ("رؤيا يوحنّا")، وفي "نباح الكلاب" تلميحاً إلى حيواناتها المفترِسة.

(٧) استعادة للعبارة الأولى التي فجّرت الحلم.

بحريّة(*)

عرباتُ النّحاس والفضّة-

وحَيازيمُ الفضّةِ والفولاذ-

تُصارعُ الزَّبد، -

وتقتلعُ أُروماتِ الشّوك.

تيّاراتُ الأرضِ البوار،

(*) أوضحنا في مقدّمة المترجم كيف بادرَ رامبو في هذه القصيدة، وفي قصيدة لاحقاً هي "حركة"، إلى ابتكار البيت الشعريّ الحرّ الحديث. ويستمدّ النصّ الحاليّ خصوصيّته، التي تجعله يبدو غامضاً وما هو بالغامض، من كونه يُعالج في خطّين متوازيين حركة كلٍّ من سفينة تمخر عباب البحر وسكّة محراث تشقّ التّربة. يقدّم رامبو أفعالهما كما لو كانت عائدة إلى فاعل واحد، والقارئ مدعوّ لأن يعزوَ في ذهنه الفعل الصّحيح للفاعل الصّحيح: فالعبارة "تُصارع الزّبَد" تحيل بالطّبع إلى السّفينة، وعبارة "تقتلع أرومات الشّوك" ترجع إلى سكّة المحراث. أكثر من هذا، ينسب الشّاعر إلى كلّ من السّفينة والمحراث آثار الآخر. فالأثلام أو الأخاديد التي يُحدثها المحراث في التّربة موصوفها باعتبارها "تيّارات الأرض البوار"، وتلك التي تُثيرها حركة السّفينة في ماء الجزر مشبّهة بـ "الأثلام الشّاسعة للجزر". فكأنّ السّفينة محراث للبحر والمحراث سفينة مبحرة في التّراب. بهذا المزج المقصود يُبرز رامبو دلالة الحركة السّائرة قدُماً، الحركة الغازية أو الاجتياحيّة التي يتأمّلها هنا في ذاتها، خارجَ كلّ مناسبة أو سياق، مشيراً في الختام إلى انكفائها ورجوعها إلى نقطة الانطلاق. فهذه القصيدة تشكّل بالفعل، كما أشار إليه برونيل، "دراسة" أو "بحثاً شعريّاً" متعدّد المَحاور. هو بحث في إمكانات "البيت الحرّ" الذي كان من المنطقيّ أن تتطوّر شعريّة رامبو في اتّجاهه، هي التي سعتْ بالتّدريج إلى تفجير جميع الأشكال الشّعريّة؛ وبحث في تركيبيّة الرّؤية (مراكَبة مشهد بحريّ وحقل محروث)؛ وبحث في التّعبير (مفردات هذا تسمّي خصائص ذاك)؛ وبحث في البناء النّحويّ للعبارة (الازدواج أو المثنويّة). كتبَ البعض إنّ رامبو يعرب هنا عن براعة أكثر ممّا عن إلهام، وهذا يعني، على ما يرى برونيل، نسيان قوّة النصّ الانطباعيّة، انطباعيّة ستشيع لاحقاً في الشّعر والرّسم الحديثَين، وتقدّم لنا هنا رؤية عالم طوفانيّ وجديد يبدو المستحيل وقد صار فيه ممكناً وحواجز الفضاء وقد أُلغيَتْ، حتّى اللّحظة التي تفرض العوائق أو الحدود فيها نفسها من جديد.

والأثلامُ الشّاسعةُ للجزْر،
تَنعطفُ دائريّاً صوبَ الشّرق،
صوبَ أعمدةِ الغابة، -
وصوبَ مرتكزاتِ المرسى الذي ترتطم
بزاويتهِ دوّاماتٌ من النّور[١].

---

(١) لعلّ هنا انكفاءً مزدوجاً لم ينتبه إليه أغلب الشرّاح. فالانعطاف الدائريّ وعودة الحركة المزدوجة إلى الغابة من جهة أثلام الحقل، وإلى المرسى من ناحية أخاديد الموج، تعني لبرونيل الرّجوع إلى حالة الاستقرار أو السّكون الأولى. وإذا كان ذلك كذلك، فهذا يعني أنّ هذه الرؤية تصطدم هي أيضاً بالعائق وتتعرّض للبتْر، شأنها شأن أغلب أحلام رامبو ومُعايناته في "إشراقات".

عيدُ شتاء(*)

الشلاّلُ يُدوّي خلفَ أكواخِ الأوبرا الهزليّة[١]. في البَساتينِ والمَماشي المُتاخمةِ للمندريس[٢]، تُمدِّدُ الشّعالاتُ[٣] ألوانَ المَغيبِ الخُضرَ والحُمر. حوريّاتٌ لِهوراسَ[٤] يعتمرنَ قلنسواتٍ [من عهد] الإمبراطوريّةِ الأولى[٥]، - ودبكاتٌ سيبيريّةٌ وصينيّاتٌ لِبوشيه[٦].

(*) هذه القصيدة "الخاطفة" تشكّل هي أيضاً "دراسة"، وعن خطأ أدرجتْها الطّبعات الأولى لـ "إشراقات" ضمنَ القصيدة السّابقة. يجرّب رامبو، على ما يرى برونيل، المؤالفة بين مناظر وعناصر عديدة أو متنافرة للوهلة الأولى: بين عيدَين للصّوت (صخب شلالٍ وأصداء أوبرا هزليّة)، وبين عيدَين للألوان (الشّعالات الضوئيّة الاحتفاليّة وألوان المغيب) وثلاث فئات من الشّخوص، وأخيراً بين مَشاهد شتويّة وطقوس صيفيّة (سيبيريا والشّعالات). وعلى صعيد الاختيارات اللّفظية والأصوات اللغوية، يلعب الشّاعر على الجناس وتعدّدية المعاني: "huttes" التي تعني "أكواخاً" ولا يُلفَظ فيها الحرف h، و "ut"، التي تقاربها في النّطق وتسمّي "دو"، النّغم المعروف ضمن أنغام السلّم الموسيقيّ، كما يلعب على الجناس النّاقص أو الكلمات المُتنادية (vergers/verts; Chinoises/Boucher)، وعلى المُسارَعة الإيقاعيّة التي تبلغ ذروتها في نهاية القصيدة، مبتكِراً، كما في نهاية "ليليّة مبتذلة"، ولو عبرَ صوَر غير راعبة هذه المرّة، نوعاً من الدّوار يسقط فيه الحلم.

(١) كان رامبو شديد الولع بالعُروض الأوبراليّة الهزليّة، وخصوصاً بأعمال فافار Favart في هذا الميدان.

(٢) نهر يخترق تركيا ويصبّ في بحر إيجة، مساره كثير التعرّجات.

(٣) حزَم دائريّة من الأنوار الاصطناعيّة، والاسم نفسه يُطلَق على نوافير ملوّنة المياه.

(٤) يقصد حوريّات وصفهنّ هوراس، الشّاعر اللاّتينيّ المعروف (عاش في القرن الأوّل السّابق للميلاد). وإذ يجعلهنّ يعتمرن قلنسوات من عهد الإمبراطوريّة الفرنسيّة الأولى (عهد نابليون بونابرت)، فهو يحيل الصّورة تعاقديّة مرّتين ويؤكّد ميله إلى القديم.

(٥) يشير ستينمتز إلى أنّ قبّعات عهد الإمبراطوريّة الأولى هذه كانت تحاكي قلنسوات نساء روما القديمة، وهنا أيضاً إيغال في القِدَم.

(٦) رسّام فرنسيّ من القرن الثّامن عشر رسمَ نساء صينيّات.

حالة ضِيق(*)

أيمكنُ أن تجعلني هيَ(١) أغتفرُ المطامحَ المسحوقةَ بلا انقطاعٍ، - أنْ تُرمِّمَ نهايةٌ هانئةٌ عهودَ الفاقةِ، - أن يجعلَنا يومُ نَجاحٍ نَتغاضى عن عارِ غشامتنا المُقدَّرة؟

(آهٍ يا سعَفُ! يا ألماساتُ!(٢) - يا حُبُّ! ويا قوّةُ!(٣) - أعلى من كلّ فرحٍ ومن كلّ مَجدٍ! - في جميعِ الأحوالِ وفي كلّ مكانٍ، - شيطاناً أو إلهاً(٤)، - فتوّةُ هذا الكائنِ: أنا!)

[أيُمكنُ] أنْ تكونَ حوادثُ استعراضاتٍ علميّةٍ عجائبيّةٍ(٥) وحركاتُ تآخٍ اجتماعيٍّ مُثمّنةً باعتبارها استعادةً متدرّجةً للحريّةِ الأولى؟...

(*) حركة رجاء سرعان ما ينقلب إلى حالة قلق أو حصار. إمكانات الخلاص معبَّر عنها في ضرب من الشكّوكيّة: "أيمكنُ أنْ...؟"، ثمّ يُصار إلى تأكيد استحالتها ("ولكنّ مصّاصة الدّماء...") . وكما يفعل رامبو في قصائد ١٨٧٢، فهو يقدّم هنا، على ما يرى غيوستو (نشرة آرليا)، جزدة للخيارات التي يدَعها لنا العالَم بعدَ إخفاق مشاريعنا التحويليّة أو بعد التحقّق من استحالتها ومن "غياب الحياة الحقّ". ويرى ستينمتز في الصّوَر الختاميّة شبهاً مع نهاية "بعد الطّوفان" حيث يرجو المتكلّم اندلاع طوفان كاسح.

(١) يُحيل الضمير "هي" إلى "مصّاصة الدّماء" الوارد ذِكرها في عبارة لاحقة من النصّ نفسه. ولقد اختلف الشرّاح في تشخيص مصّاصة الدّماء هذه وما يرمز إليه بها رامبو. قدّم بعضهم تفسيرات عجيبة ومتناقضة (كأنْ يرى فيها أمّ الشّاعر مثلاً!). هو بأيّة حالٍ، صوت (والصّوت مؤنّث في الفرنسيّة) ذو طبيعيّة استحواذيّة ويوعز بانتهاج سبُل الطّيبة وبأن نتحلّى باللّطافة.

(٢) لسعَف النّخل هذا وظيفة تزيينيّة واحتفاليّة، كما في نهاية "ملوكيّة"، والألماس يرمز إلى الرّغَد. ويرى برونيل في المقطع كلّه تحسّر المتكلّم على عناصر حلمه الماضي.

(٣) مَطمحان أساسيّان سبقَ المرور بهما: "الحبّ الجديد" ("إلى عقل")، و"القوّة... التي طالما أبعدَها الحظ عنّي" ("عُمّال").

(٤) حلم بشبابٍ خالد أو سرمديّ، ولا يهمّ المتكلّم، حسبَ برونيل، أن يكون خلود إله أو شيطان.

(٥) يشكّ بالعِلم ويشبّه إنجازاته بخوارق عجائبيّة أو سِحريّة. ويرى جاك رانسيَير في الاستعراضات=

بيدَ أنَّ **مصّاصةَ الدّماءِ**، هذه التي تُحيلنا لُطفاءَ، تأمرُنا بأنْ نتسلّى بِما تدَعُه هيَ لنا[١]، أو بأنْ نكون أكثرَ ظرافة[٢].

وبأنْ نتدحرجَ وسطَ الجراحِ[٣]، في الهواءِ المُضني والبَحرِ؛ في العَذاباتِ، في سكينةِ الماءِ والهواء القتّالَين؛ في التّعذيباتِ المُقهقِهَةِ وسكونِها العاصفِ بِفَظاعة.

=العلميّة العجائبيّة وحركات التآخي واستعادة الانعتاق البدنيّ عناصر من مطمح رامبو نفسه وعلامات من سيرته الفكريّة يُراجعها في هذا العمل.

(١) كمثَلِ مَن يُلهي صغيراً بخرخاشة، على حدّ تعبير برونيل.

(٢) هي المفردة نفسها التي استخدَمها لوصف حواة السّيرك في "استعراض". وعليه، فهي تطلب منهم تمثيل جميع الأدوار.

(٣) أي "متدحرجينَ وسطَ نباح الكلاب"، كما كتبَ في "ليليّة مبتذلة".

عالَمٌ مَدينيّ(*)

منَ مضيقِ أنديغو[1] إلى بحارِ أوسيانَ[2]، على رملٍ ورديٍّ وبرتقاليٍّ غسلتْه سماءٌ نبيذيّةٌ[3]، صَعدتْ منذ وهلةٍ وتقاطعتْ جادّاتُ بلّورٍ[4] سكنتْها

(*) أوهمَ العنوان "Métropolitain" بعض الشرّاح بأنّ رامبو يصف هنا مدينة لندن وبأنّ العنوان يسمّي قطارها الجوفيّ (يُدعى بصيغة مختصرة "مترو" واسمه الكامل هو "القطار المَدينيّ Metropolitan Railway". لكن لا أثرَ للقطارات في النصّ، والمدينة التي يصفها رامبو تندرج ضمنَ المدن الهلاسيّة التي تخترق هذ العمل. يسترجع الشّاعر هنا تجاربه الماضية، عبرَ سلسلة من الصّوَر الوصفيّة يُفصح فيها عن "الموصوف" في آخِر كلّ فقرة ("المدينة"، "المعركة"، "الرّيف"، "السّماء"، "قوّتك"). وبعد أن يُحيل كلّ هذه العوالم إلى استحضارات فقيرة وينزع عنها هالتها، يرينا "مصاصة الدّماء" التي قابلناها سابقاً وهي تُعاود الظّهور مختزلَةً إلى الضّمير "هيَ".

(١) رنين المفردة indigo يوحي بالهند، وهي تسمّي اللّون الأزرق الغامق المائل إلى البنفسجيّ. وكما يُذكّر به برونيل، فكلّ محاولة لإيجاد مضيق بهذا الاسم منذورة للفشل وغير مُجدية، فالأمر يتعلّق هنا أيضاً بمناظر هلاسيّة أو مبتكَرة.

(٢) بحار أوسيان هي أيضاً غير موجودة في الواقع. فكّر أندزوود بلعب على الكلمتين :océan (أوقيانوس أو بحر محيط) و"أوسيان Ossian"، اسم شاعر-مغنّ سكوتلانديّ قديم جعل منه الشّاعر الإنجليزيّ جيمس مكفرسون James Macpherson في ١٧٦٠ بطل عمله "القصائد الأوسيانيّة *Poèmes ossianiques*". وهذه الأخيرة سلسلة قصائد بطوليّة كان لها تأثير بالغ على الرّومنطيقية الإنجليزيّة والأوربيّة، استلهمَ فيها الملاحم الشعبيّة والأغاني المتناقلَة شفويّاً، ووضعها في ثمانية كتب بقيتْ تُعزى إلى أوسيان ولم تُنسب لواضعها نفسه، مكفرسون، إلاّ بعد مرور قرنين اثنين. وإذا ما نحن عملنا بالإيحاء الصّوتيّ، فإنّ المفردة "أنديغو" توحي بالهند و"أوسيان" تدعو إلى التّفكير بسكوتلندة.

(٣) "البحر النّبيذيّ اللّون" نعت هوميروسيّ مشهور يستعيره رامبو للسّماء بشيء من السّخرية كما في "بحار أوسيان".

(٤) البلّور مادّة ثمينة وفي الأوان نفسه هشّة، وبهذه الصّفة، ونظراً لتواتره في "إشراقات"، يشكّل "مادّة الخيال الرّامبويّ بالذات، مادّة تنشر النّور، فهي مصدر ثريّ من مصادره، ويمكن أن تشكّل هي نفسها إشراقة" (مارغريت ديفز، يذكرها برونيل).

على الفور أُسَرٌ فتيّةٌ وفقيرةٌ تغتذي عندَ باعةِ الفواكه[1]. لا ثراءَ. - إنّها المدينة!

من صحراءِ القارِ[2]، صُحبةَ الضّبابِ المتدرّجِ في شرائحَ مُنفّرةٍ عبرَ سماءٍ تَحدودِبُ، تنْخسفُ وتتراجعُ، سماءٍ مصنوعةٍ من أفظعِ دخانٍ أسودَ يمكنُ أن يُحدثَه الأوقيانوسُ المفجوعُ، تهربُ الخُوَذُ والعجلاتُ والقواربُ والأردافُ[3] في فلولٍ مهزومةٍ. - إنّها المعركة!

إرفع الرّأسَ: ذلكَ الجسرُ الخشبُ المُقوّسُ؛ آخِرُ مَباقِلِ السّامرةِ[4]؛ هذه الأقنعةُ المُزَخرَفةُ تحتَ فانوسٍ يَجلدُه اللّيلُ الباردُ[5]؛ الحوريّةُ البلهاءُ[6] في فستانها المُوَشوشِ عندَ النّهرِ؛ هذهِ الجماجمُ الألِقةُ في حقولِ البازَلاءِ[7]،

---

(١) تعبير ساخر ليقول إنّ فقرهنّ يدفعهنّ إلى تناول وجبات خفيفة، كما كان هو يفعل أحياناً في لندن وبروكسيل وباريس.

(٢) تعبيد الشّوارع بالقار كان ما يزال يشكّل إحدى عجائب لندن، وكان معروفاً بنسبة أقلّ بباريس. و"صحراء القار" هي هنا، حسبَ برونيل، الأوقيانوس نفسه كمل يدلّ عليه تتابع الرّؤية.

(٣) يُراكِب صوَر معركة بحريّة وأخرى بريّة. وقد يكون بعض الفائدة في فرضيّة أندزوود التي مفادها أنّ رامبو قد يكون هنا متأثراً برسوم غوستاف دوريه Gustave Doré التي تصوّر لندن، المنشورة في ١٨٧٢، والتي ترينا خوَذ الشّرطة وعجلات العربات وأرداف الخيول والقوارب الماخرة في "التايمز"، والمرئيّة صواريها من بعيد.

(٤) لمّا كان بصدد الانتقال من المدينة إلى الرّيف، فهو يتذكّر، على سبيل التّداعي، لقاء المسيح والسّامريّة عند بستان بقول يقع في النقطة الفاصلة بين الرّيف والسّامرة التي يعدّها رامبو مدينة (أنظر "السّلسلة اليوحنيّة"). والمقطع يذكّر بقصيدة رامبو "إسمغ كيفَ يثغو" (ضمنَ قصائد ١٨٧٢).

(٥) الفانوس يرمز هنا بصورة ساخرة إلى القمر، وهنا على الأرجح، حسبَ برونيل، استذكار لـ "حلم ليلة صيف" لشكسبير، التي يستلهمها رامبو في "بوتوم"، وهي ترينا القمر على هيأة فانوس يمسك به أحد المهرّجين. سوى أنّ ليلة الصّيف تحوّلت هنا إلى ليلة شتاء.

(٦) حوريّة الماء عنصر عزيز على ألويزيوس برتران Aloysius Bertrand، صاحب "غاسپار اللّيل *Gaspard de la nuit*" (تُعتَبر أوّل مجموعة شعريّة تكرّس قصيدة النثر). ولكنّ رامبو، بسخريته المعهودة وتمرّده على الشّعر الرّومنطيقيّ، يدعوها (أي الحوريّة) بالبلهاء، وصفة البلاهة كثيرة الورود في "إشراقات" لتعرية الرّؤى أو للإقلال من أهميّتها.

(٧) تُذكّر الصّورة، حسبَ ستينمتز، بقصيدة "إسمغ كيفَ يثغو"، وذلك عبرَ حقول البازلاّء والانعكاس=

والاستحضاراتُ الشّائقةُ الأخرى - إنّه الرّيف.

طرُقٌ محفوفةٌ بحيطانٍ وأسيجَةٍ[١] لا تكادُ تَستوعبُ بساتينَها، والأزهارُ البشِعةُ التي سَيدعوها البعضُ قلوباً وشقيقاتٍ[٢]، ودمشقُ مُهلِكةُ البُطء[٣]، - وقِلاعُ سلالاتٍ أرستوقراطيّةٍ خياليّةٍ ما وراء-رينانيّةٍ ويابانيّةٍ وغوارانيّةٍ[٤] ما تزالُ قمينةً باستقبالِ موسيقى القُدَماء. - ونُزُلٌ مغلقةٌ إلى الأبدِ[٥]، - وأميراتٌ، وإذا لم تكنْ بالغَ الوهَنِ، فدراسةُ النّجومِ، - إنّها السّماء.

=اللّيليّ لهالات القدّيسين التي تتحوّل هنا إلى "جماجم ألقة" في ضربٍ من تداعي الصّوَر المرئيّة والاستحضارات المشهديّة (وسبقَ أن كتبَ رامبو: "أنا في الاستحضارات أستاذ"، "فصل في الجحيم").

(١) صورة تذكّر، حسبَ برونيل، بضواحي شارلڤيل أو لندن، مختزلة إلى طرق محفوفة ببيوت كبيرة مسيّجة ومغلقة يشعر المتسكّع إزاءها بأنّه منفيّ.

(٢) يجتذبه التّداعي الصّوتيّ في " cœurs et sœurs " (قلوب وشقيقات)، يسخر فيه من الأسماء العاطفيّة الباهتة التي يمنحها الشّعراء الرّومنطيقيّون والمتأنّقون للنباتات (أنظرْ "ما يُقال للشّاعر بصدد الأزهار").

(٣) كتبَ: " Damas damnant de longueur "، عاملاً هنا أيضاً بالتّداعي الصّوتيّ، مع لعب على الكلام. فدمشق تشير لديه لا إلى نسيج الدّمقس (يُدعى أيضاً: " damas ") كما فكّر إيتامبل Etiemble، بل إلى التّعبير المعروف: "طريق دمشق"، الذي يسمّي رؤيا القدّيس بولس وهو في طريقه إلى المدينة (أنظر "أعمال الرّسُل"، ٢٤، ١٢-١٣). وخلافاً لرؤيا بولس التي تحقّقت بسرعة الومض، فإنّ الشّاعر يشكو هنا، في نظر برونيل، من بطء الكشف (ما من إشراقة فوريّة، وهنا نجد كلّ نفاد صبر رامبو). وقد صحّح بعض النّاشرين المفردة الأخيرة في العبارة إلى: " langueur " (خمول أو ارتخاء)، وفي هذا قراءة خاطئة لمقصد رامبو. بطء الرّؤية مصوَّر هنا أخيراً كلعنة، فالصّفة "damnant" تفيد مَن يُهلِك أو ينطق بلعنة الجحيم. ويرى ستينمتز في العبارة أنموذجاً من "الكتابة الآليّة" أو "التّلقائيّة" سبق رامبو إليه السّورياليّين.

(٤) قصور أرستوقراطيّة مسيّجة يتصوّرها الحالم، حسب برونيل، بعيدة وشائقة، أي خياليّة: اليابان وريناني وفولكلور الهنود الحُمر الغوارانيّين، مع البادئة "ما وراء" التي تعمّق المسافة الفضائيّة، وذِكر الهنود الحمر لما قبل الغزو الإسبانيّ، وفيه تعميق للمسافة الزّمنيّة.

(٥) تقرّب مارغريت ديڤز بين هذه العبارة وبين قصيدة بودلير "ما يتعذّر إصلاحه L'Irréparable"، حيث "أطفأ الشّيطان جميعَ نوافذ النّزل". وإذا ما تذكّرنا قصيدة رامبو الاحتفاليّة عن "النّزل الأخضر" (أنظرْ "الحانة الخضراء")، وتذكّرنا أيضاً قوله في "الحلم الفقير": "ولو صرتُ ثانيةً/ الرّحالةَ القديم،/ فهيهاتَ يُفتَح لي / النُّزُلُ الأخضر"، فلعلّ قناعة تتكوّن لدينا بتعلّق رامبو بأماكن الاستجمام أو المحطّات هذه، البالغة الأهميّة للمسافر، تشكّل له مجال استراحة مؤقتة.

ذلكَ الصّباحُ الذي تعاركتُما فيه، أنتَ وهيَ[1] وسطَ كِسَرِ الثّلج والشّفاهِ الخُضرِ والصّقيعِ والأعلامِ السّودِ والأشعّة الزّرقاءِ والعطورِ الأرجوانيّةِ عطورِ الشّمسِ القطبيّة، - إنّها قوّتك.

(١) يحيل ضمير المؤنّث الغائب هنا، والمبدوء بحرف كبير (حرف التّاج) إلى "مصاصّة الدماء" الوارد ذكرها في قصيدة سابقة، ولكنّ المتكلّم في النصّ لا يذعن هنا لها ولا يدَعها ترسله "متدحرجاً في الجراح" أو "وسطَ نباح الكلاب"، بل يعاركها في قلب هذا المشهد القطبيّ الذي يزيد من قسوة الصّراع، أملاً في احتياز "القوّة" التي يهفو هو إليها. ستينمتز يرى في هذا "العراك" لقاءً من طبيعة جنسيّة.

بربــريّ(*)

بِكثيرٍ بعدَ الأيّامِ والفصولِ، والكائناتِ والبلدان(١)،

العَلَمُ الذي هوَ من لحمٍ نازفٍ(٢) على حريرِ البِحارِ والأزهارِ القطبيّةِ؛

(*) من أصعب قصائد المجموعة وأكثرها زوَغاناً. المتكلّم هنا مسافر يعلن عن ارتياحه لابتعاده عن مسارح عنف قديمة، ويشرع بوصف عالَم آخر يجد نفسه أو يتخيّلها فيه. يُلاحَظ في خلفيّة اللّوحات الوصفيّة عالَم القطب الشّماليّ (وكلمة "القطب" نفسها ترد في نهاية القصيدة) ومناجم المعدن فيه. نشهد هنا ولادة عالَم موّار، متدفّق كالمعدن من جوف الأرض، ولادة محفوفة بعنف بالغ، ولا نعرف، بتعبير برونيل، هل نحن بإزاء ولادة "التّناغم الجديد" أم حيالَ استمرار الفوضى القديمة؟ هل نحن أمامَ "النّعومة، التي يصرّ الشّاعر على استحضارها بصيغة الجمع ("نُعومات")، أم بإزاء "ترجّح المَهاوي" و"تراطم ثلج الكواكب"؟ وخصَل الشّعر والأعضاء العائمة، الذّائبة، هل هي بقايا عالَم قديم يُحتضَر إيذاناً بولادة جديدة، أم هو عالَم بربريّ يفرض نفسه نهائيّاً؟ وفي الختام، هل تُعلن القصيدة نجاح المشروع الرّؤيويّ أم فشله؟ ربّما كان علينا أن نفهم من هذا النصّ محاولة للخلق تفلت من سيطرة خالقها نفسه. محاولة، بالمعنى الذي كتب فيه جان-پيار ريشار في "الشّعر والعمق" عن هذه القصيدة أنّ "كلّ شيء يدور بين عالَمين اثنين (...) كلّ مجهود المخيّلة الرّامبويّة يتمثّل آنئذ في رفض الماضي والالتفات إلى القوى المُحايِثة، واستدعاء جميع تباشير العنفوان المستقبليّ مهما يكن من عتامتها". ستينمتز يلاحظ هنا مناداة بالانتماء إلى البربريّة، هذه "التّيمة" المتواترة لدى رامبو (أنظرْ "ميشيل وكريستين" و"فصل في الجحيم")، وهي تتزامن مع خلق عالَم جديد عبر الكلمات بما يتمخّض عن وفرة من الأحاسيس العجيبة.

(١) أي، حسبَ برونيل، بعدَ نهاية الأزمنة والعالَم، كأنّنا في لحظة تالية للطّوفان جديدة.

(٢) كثير من الشرّاح احتاروا أمام هذا العلَم "اللّحميّ" الغريب، ناسين ولع رامبو بالكناية والاقتضاب. ومن الواضح للعارفين بطرائقه التّعبيريّة أنّه يقصد باللّحم النازف لونَ العَلم نفسه (أحمرَ قانياً). يُحيلنا أنطوان آدم إلى ألوان علَم النّرويج، ولا نرى لهذا من ضرورة. ويلفت ستينمتز الانتباه إلى أنّ اكتشاف القطب الشّماليّ لم يكن اكتملَ بَعد في أيّام رامبو، وكان جول ڤيرن قد بدأه بصورة خياليّة في روايته "عشرون ألف فرسخ تحت البحار"، وكان رامبو مولعاً بقراءتها. أمّا عن تشبيه الرّاية باللّحم، فيَذكّر ستينمتز بأنّ بودلير سبقَ أن كتبَ في "النّساء الرّجيمات "Femmes damnées : "ورياحُ الشّبَقِ=

(هذه ليستْ موجودة[١].)

شافياً من تبويقاتِ البطولةِ القديمة، - التي ما برحتْ تهاجمُ منّا الرّأسَ والقلبَ، بعيداً عن القتَلة[٢] القدامى -

آه يا لَلعلَم الذي هوَ من لحمٍ نازفٍ على حريرِ البِحار والأزهارِ القطبيّةِ؛ (هيَ ليست موجودة.)

نُعومات![٣]

الدّفّاقاتُ[٤] الماطرةُ في رشقاتِ الصّقيع الفضيّ، - نُعوماتٌ! - نيرانُ مطرِ رياحٍ[٥] الألماسِ يُلقيه قلبُ الأرضِ المتفحّمُ تحتَ أنظارِنا أبداً. - يا لَلعالَم! -

(بعيداً عن الخلْواتِ العِتاقِ والنّيرانِ القديمةِ التي نسمعها [معَ ذلكَ] وبِها نُحسّ[٦]،

الدفّاقاتُ والزَّبَد. الموسيقى، تَرجُحُ الهاوياتِ وارتطامُ قِطَعِ الثّلجِ وسطَ الكواكب[٧].

=المسعورة / تجعل لحمكنّ يصطفقُ كرايةٍ عتيقة".

(١) هذا النّفي الموضوع بين قوسين هو شاكلة سبقَ أن قابلناها في صفحات أخرى من هذا العمل، بها ينزع رامبو عن المعطى الموصوف صبغته الواقعيّة، وينبئ عن إمكان انبثاقه من الرّؤية.

(٢) إذا كانت مفردة "القتلة" في نهاية "صبيحة سُكْر" تحيل إلى الرّائين ومدمّري النّظام القديم، وإذا كان القتلة في "ديموقراطيّة" هم غزاة العالَم، فنحن هنا، حسبَ برونيل، بعيدون عن كلّ من الرّائين والغزاة. والأرجح أنّ رامبو يقصد القتلة الفعليّين أو السّفاحين الذين يشير إليهم في "تصوّف".

(٣) هذه المفردة التي تتكرّر بصيغة الجمع في هذه الأجواء الفوضاويّة الحبلى بالعُنف هي كمثْل رقْيَة بها يحاول الشّاعر-الخالق أن يطوّع الفوضى ويجترح "التّناغم الجديد". وسبقَ أن قابلناها في "تصوّف"، حيث تهبط نعومة النّجوم وسواها من السّماء كما لو في سلّة وتشمل البشر بمن فيهم الرّجيمين المحكوم عليهم بالهلاك الأبديّ.

(٤) الدفّاق ينبوع ماءٍ حارّ يتدفّق بتقطّع.

(٥) هنا مشكل في المخطوطة، فالشرّاح يرجّحون أنّ كلمة "رياح" زائدة. العالَم يبدو بصدد الانفجار، وهو يحرّر موادّه الجوفيّة الذّائبة من كلّ صنف.

(٦) مكوّنات العالَم القديم تراجع، وتمارس مع ذلك بعضَ حضور.

(٧) موسيقى فوضاويّة، بمعنى أنّ العالم الجديد لم ينتظم بعد، هذا إذا انتظمَ أبداً.

آه[١] يا نُعوماتُ، يا عالَمُ، ويا موسيقى! هنا حيثُ تعوم الأشكالُ والعرَقُ النّاضِحُ والأعينُ والشَّعر[٢]. والأدمعُ البِيضُ الفائرةُ - يا للنُّعوماتِ! - والصّوتُ الأنثويُّ الجائلُ[٣] في أغوارِ البراكينِ والمَغاورِ القطبيّة.

العَلَم[٤]...

(١) نأمل أن يكون واضحاً للقارئ الفارق التعبيريّ بين صيغة من نمط "آه يا للعلَم..."، الواردة أعلاه، وأخرى من قبيل "آه يا نُعوماتُ، يا عالمُ...". فالصّوت "آه" المتبوع بلام التعجّب (الصّيغة الأولى) هو للاستغراب والإدلال على حماسة المتكلّم لما يراه. و"آه" المتبوعة بِمُنادى (الصّيغة الثّانية) هي استدعاء للمنادى ومحاولة لاستحضاره وإجباره على التجسّد. رامبو يستخدم في الحالة الأولى Oh، وفي الحالة الثّانية Ô، ولم يبدُ لنا أنّ من الممكن التّعويل على "أوه" في العربيّة، وبَدا لنا أنّ تشغيل "آه" في محلّ تعجّب تارةً، وفي محلّ استدعاء ومناداة طوراً، شيء قابل للمواضعة، شريطة أن ننتبه لعمل جميع عناصر العبارة ونبرتها.

(٢) رأى جان-پيار ريشار في هذه العناصر الطّافية بعض مكوّنات العالَم الجديد، فهي جزء لا يتجزّأ من "سفْر التكوين" الخاصّ برامبو.

(٣) فكّر البعض هنا بالتفاتة، في قلب الهول، إلى أهميّة الآخر أو الأنثى. برونيل يرى بالعكس في هذه الصّورة تجسيداً للسّاحرة أو لمصّاصة الدّماء المذكورتين في نصوص سابقة، بما يشكّل إضافة إلى رعب المشهد الموصوف.

(٤) ترى مارغريت ديفز أنّ انقطاع النّشيد على هذه الشّاكلة واختفاء العلَم فور استعادة تسميته يعنيان الإقرار بإخفاق المحاوَلة وفي الأوان ذاته انتصاراً للفنّ.

بَيعُ تصفيـة(*)

للبيعِ ما لم يَبعْهُ اليهودُ[1]، ما لم تَذقْهُ جريمةٌ ولا نبالةٌ، ما يجهلُه الحبُّ الملعونُ ونزاهةُ الجماهيرِ الجهنّميةُ؛ ما لا يقدرُ أن يعرفَهُ لا الزّمنُ ولا العِلم.

الأصواتُ[2] وقد رُمِّمَتْ؛ اليقظةُ المتآخيةُ لجميعِ الطّاقاتِ الإنشاديّةِ والأوركستراليّةِ وتطبيقاتِها الفوريّةِ؛ مناسَبةٌ فريدةٌ لإطلاقِ حواسّنا![3]

للبيعِ **الأجسادُ** لا تُثمَّنُ، خارجَ جميعِ الأعراقِ والسّلالاتِ والعوالمِ

(*) قصيدة يمكن نعتها بالمحوريّة في "إشراقات"، وبها تختتم بعض النّشرات أو الطّبعات هذا العمل، في حين تختتمه نشرات أخرى بـ "عبقريّ". ضمنَ إحساسه بإخفاق مشروعه التّحويليّ أو استحالته، يقدّم رامبو جرْدة لجميع مكوّنات هذا المشروع والوعود والأماني والعناصر الجماليّة التي كانت تتخلّله، يعرضها للبيع، على سبيل السّخرية من الذّات أو من العالَم. في أوّل هذه العناصر يقف التّناغم الجديد والطّاقات الأوروكستراليّة والأصوات المرمَّمة (أي المُنتشَلة من النّشاز القديم)، والتّسخير الحاذق للعِلم ("تطبيقات الحِساب الفوريّة") والأجساد الملتحمة ببهائها الخاصّ، والصّخب والحركة والمستقبل، إلخ. وكان ألبير هنري (يذكره برونيل) قد حاول التّخفيف من سلبيّة النصّ قائلاً إنّ المفردة " solde " التي تشكّل العنوان لم تكن في أيّام رامبو تحمل معنى "بيع تصفية" الحاليّ، بل تعني "عمليّة بيع" وكفى، فرامبو يريد بيع عناصر مشروعه مع شعورٍ يخامره بأنّ الأشياء النّفيسة ما لها من مُشترين. وبالتّالي فلا تعبّر القصيدة عن إخفاق بقدرما عن قوّة داخليّة. ستينمتز وبرونيل يريان في القصيدة بالعكس واحدة من "تصفيات" رامبو الشعريّة والحياتيّة المتعاقبة، من توديعه للغراميّات الرّومنطيقيّة ولفنّ البرناسيّين الشّعريّ في أشعاره الموزونة والمقفّاة إلى تصفية مشاريعه التّجاريّة في الحبشة، مروراً بالجرْدة النّقديّة التي يقوم بها في "فصل في الجحيم" لأشعاره السّابقة ولعلاقاته الصداقيّة.

(١) هم المعروفون باتّجارهم بكلّ شيء، بتعبير برونيل. ولا تحمل عبارة رامبو بالطّبع أدنى شحنة عنصريّة.

(٢) الأصوات، وقد كتبها بحرف التّاج، تُحيل إلى "التّناغم الجديد"، ولها حضور أساسيّ في نصوص أخرى عديدة (أنظرْ "بربريّ"، "سونيتة" في "فتوّة"، إلخ.).

(٣) أي، حسبَ برونيل، كما في "الإمكانات التّناغميّة والمعماريّة" التي تتحدّث عنها "فتوّة IV".

والأجناس![1] للبيعِ الثّرواتُ تنبثقُ في كلّ خطوةٍ! تصفيةُ ألماساتٍ بلا فَحص![2]

للبيعِ الفوضى للجماهير[3]؛ وإشباعُ الرّغائبِ اللاّ يُقهَرُ لكِبار الهوُاةِ؛ والموتُ[4] كأفظعِ ما يكونُ للأوفياء والعشّاق!

للبيعِ المَساكنُ والهجراتُ، صنوفُ الرّياضةِ والاستعراضاتُ العجائبيّةُ والرّفاهيّاتُ الكاملةُ وما ينشأ عنها من صخبٍ وحركةٍ ومستقبل!

للبيعِ تطبيقاتُ الحِسابِ ووثباتُ التّناغُم الذي لم يُسمَع بمِثلهِ من قبل[5]. للبيعِ اللّقايا والمفرداتُ غير المتوقّعةِ[6]، توضَعُ عليها اليَدُ فوراً،

طفرةٌ جنونيّةٌ غيرُ متناهيةٍ إلى بَهاءاتٍ لا تُرى ومُتَعٍ لا تُلمَس، - مع أسرارها المُذهلة في شأنِ كلّ رذيلةٍ، - ومرَحِها المُفزعِ للحُشود-.

للبيعِ **الأجسادُ** والأصواتُ والرّغَدُ الشّاسعُ الذي لا يحتملُ التّساؤلَ[7]،

---

(١) أي، على ما يرى برونيل، "أجساد جديدة"، كما في "كائن جميل".

(٢) أي، على ما يرى برونيل أيضاً، عالَم "بذخ عجيب" ("عِبارات") لا تعود الأحجار الكريمة تختبئ فيه كما في "بعد الطّوفان". والتّعبير "ألماسات بلا فحص" يعني أنّ أحداً لن يجرؤ على "فحص" نقاوتها كما يفعل دلاّلو المجوهرات في العادة.

(٣) كأنّه يَعِد الجماهير المدجَّنة ببذرة التمرّد التي هي بحاجة إليها. أو قد يذكّر بالوعد بالفوضى الماحقة كما في نهاية "مساء تاريخيّ".

(٤) بما أنّه لا يمكن أن يتمنّى الموت للعشّاق، فالأرجح أنّه يشير إلى الموت المَجازيّ، الذي أرتنا "حكاية" أنّه يتمثّل في "ساعة الرّغبة وإشباعها والجوهريَّين"، هذا "الإشباع" الذي يشير إليه رامبو في السّطر الحاليّ نفسه.

(٥) أي "التّناغم الجديد".

(٦) "حاولتُ ابتكارَ أزهارٍ جديدةٍ وكواكبَ جديدةٍ وأجسادٍ جديدةٍ ولُغاتٍ جديدة" ("فصل في الجحيم").

(٧) كتبها بالإنجليزيّة: "unquestionable"، أي ما هو بديهيّ ولا يمكن أن يوضع تحت طائلة التّساؤل، كما يمكن أن تحمل المفردة في ذهن رامبو معنى ما لا يمكن سبر غوره ولا إخضاعه للسّؤال أو التمحيص. وعن خطأ "تصحّحها" أغلب النّشرات، بما فيها نشرة لاپلاياد ونشرة آرليا، وتكتبها بالفرنسيّة: "inquestionable".

ما لن يُباعَ أبداً. ولم يفرغِ الباعةُ من التّصفية بَعدُ! ولا على [الباعةِ] المسافرينَ أنْ يستعجلوا تسدَيدَ عمولتهم.[1]

(١) يوظّف، ساخراً، فكرة العمولة التي يقبضها التّاجر لقاء صفقة، ويقول إنّ الباعة المسافرين أو الجوّالين الذي سيبيعون له "بضاعته" ليسوا مطالبين بتسديد أيّة عمولة له. وعلى العموم، وحسب قراءة برونيل، فرامبو لا يطالب هنا بأيّ عرفان.

عالَم شائق(*)
Fairy

من أجلِ هيلانةَ تضافرتْ أنساغُ الزّينةِ(١) في الظِّلالِ البِكرِ، والأضواءُ الواجمةُ في سكونِ الكواكب(٢). سَورةُ الصّيفِ وُكِلَ بها إلى عصافيرَ خرساءَ والكسَلُ المطلوبُ عُهِدَ به إلى قاربِ للحِدادِ نفيسٍ [يمخرُ] في خُلجانِ غراميّاتٍ ميّتةٍ وعطورٍ مُتَهاوية(٣).

(*) كتبَ العنوان بالإنجليزية، والمفردة " fairy " تعني في هذه اللّغة "ساحرة جنّ"، لكنّ الأرجح أنّ رامبو يتعامل والكلمة عبر مقابلها الفرنسيّ (féerie) الذي يعني استعراضاً شائقاً أو عجائبيّاً. وهذا النصّ هو الوحيد الباقي من سلسلة نصوص، ممّا يطبع بالصّعوبة تأويله. وممّا يزيد في صعوبة النّص غموض شخصيّة "بطلة" القصيدة، هيلانة هذه التي يصعب تشخيص هويّتها. فلا هيلانة الطّروادية ولا بطلة "ليلة حلم صيف" لشكسبير ولا هذه التي يغنّيها أدغار ألن پو ليُشبهن هذه التي يصفها رامبو. يذكّر ستينمتز بأنّ هيلانة حاضرة أيضاً في الكتاب الثّاني من "فاوست" لغوته، ومعروف أنّ في رامبو قدْراً كبيراً من الفاوستيّة (الرّغبة في معرفة كلّ شيء وبأيّ ثمن كان). كما كان جاك أوفنباخ Jacques Offenbach قد وضع في ١٨٦٤ أوبرا هزلية عنوانها "هيلانة الحسناء *La Belle Hélène*" لاقت نجاحاً شعبيّاً واسعاً. ويرى ستينمتز أخيراً في هيلانة هذه نوعاً من مقابل أنثويّ لـ "عبقريّ" النصّ الأخير من "إشراقات"، أي وجهاً ينسب هو له جميع القدرات التأثيريّة والتّحويليّة. ولعلّها تذكّر بالمرأة الغامضة التي تخترق "حالة ضِيق" وخاتمة "عالَم مَدينيّ"، لا سيّما وأنّ المناخ القطبيّ لهذين النصّين يجد هنا ما يقاربه في تعبير "التّأثيرات الباردة" الختاميّ.

(١) " ornamentales "، نعت مستعار من الإنجليزيّة (الأنساغ هي في نظره زينة الأرض والنباتات).

(٢) الأنساغ التي هي في الأرض والأنوار التي هي في السّماء تتعاون هنا للاحتفاء بهيلانة. وهذا ممّا يعني أنّ سحر هيلانة هذه ينجم عن تأثيرات كواكبيّة. ويذكّر ستينمتز بأنّ شقيقَي هيلانة الأسطوريّة قد تحوّلا إلى نجمَين يُدعَيان "التّوأمين (Les Gémeaux)" ويشكّلان معاً بُرج الجوزاء.

(٣) يشير أنطوان آدم إلى أسطورة قديمة تصوّر قارباً هائماً بين الخلجان، يرمز إلى الحِداد العاشق. هذا القارب والعصافير الزّائفة ("خرساء") والعطور المتهاوية (الفاقدة الأثر؟) يتضافرون هنا لصنع جوّ جنائزيّ.

- بعدَ هنيهةٍ[١] أغنيةِ الحطّاباتِ في صخبِ السّيلِ تحتَ أنقاضِ الغاباتِ، وجَلاجلِ الماشيةِ تُردّدُ صَداها الوديانُ، وهديرِ المفازات.-

من أجلِ طفولةِ هيلانةَ ارتجفَ الفروُ والظّلالُ، - وصدورُ الفقراءِ وأساطيرُ السّماء.

وإنَّ عينَيها ورقصَها لَيتفوّقونَ حتّى على الألقِ الباذخِ والتّأثيراتِ الباردةِ، وعلى لذاذةِ «الدّيكورِ» والساّعةِ الفريدَين[٢].

---

(١) يشير الشرّاح إلى مشكلة فواصل في هذه الجملة التي توحي بأجواء ريفيّة وغاليّة (نسبة إلى بلاد الغال، فرنسا القديمة)، فلا تعرف إن كان رامبو يقصد: "بعدَ هنيهةٍ، لحنُ الحطّابات..." أم: "بعدَ هنيهةِ لحنِ الحطّابات...". ويذكّر ألبير بي بأنّ النّساء مارسنَ طويلاً مهنة الحطّابات الشّاقّة. المقطع كلّه قلِق وغامض، ولكننا نلمح فيه تحشيد أصوات توحي، حسبَ برونيل، بالتّهديم (الحطّابات مسؤولات عن خراب الغابات) وبالتّهديد (صخب السّيل) وبالفزع أو الإنذار (جلاجل الماشية) وأخيراً بالامتداد الكونيّ المُخيف ("هدير المَفازات").

(٢) يرى غيوستو (نشرة آرليا) أنّ المَشهد، بعد الإيحاء بطفوليّة شماليّة لهيلانة، يبدو في هذا المقطع الأخير وهو ينتعش. وعبر حركيّة الرّقص التي تشكّل أحد مصادر فتنة "البطلة" تسري الحرارة في "التّأثيرات الباردة" و"الألق الباذخ" والجامد. وعلى النّحو ذاته يرى برونيل أنّ انبثاق هيلانة هذه لا يبدو ممكناً إلاّ في خاتمة قلق عارم واختبار، خاتمة تشكّل فيها "عيناها" و"رقصها" ما يشبه "تعويضاً" أو "مكافأة".

حرب(*)

بِضعُ سماواتٍ أرهفنَ في الطّفولةِ نَظري: وجميعُ الأمزجةِ لوّنَ مرآي[١]. تحرّكتِ **الظّواهر**[٢]. - في الحاضرِ، تتابعُ اللّحظاتِ الأزليُّ ولا نهائيّةُ الرّياضيّاتِ يَطردانني عبرَ هذا العالَم الذي أتكبّدُ فيهِ جميعَ النّجاحاتِ المدَنيّةِ[٣]، أنا الذي تُوقّرُني الطّفولةُ الشّائقةُ والحُنوّاتُ الضّخمة[٤]. - وإنّي لأفكّرُ **بِحربٍ**، حربِ حقٍّ وقوّةٍ ومنطقٍ غيرِ متوقَّع[٥].

وهذا بسيطٌ بساطةَ جملةٍ موسيقيّة.

(*) توردها بعض الطّبعات بعد القصيدة التالية "فتوّة"، ويجعل منها أنطوان آدم تتمّة للنصّ السّابق، في حين يفصلها النّاشرون الآخرون. يبدو رامبو هنا وهو يعْقد العزم على تحقيق "انتقام" ما. يقول إنّه تعرّضَ، "في الطفولة" و"في الحاضر"، لتأثيرات عديدة يلخّصها برونيل كالآتي: من السّماء (تطيّرات محيطه العائليّ في الطّفولة) ومن الطّبائع أو الأمزجة (الأدوار العديدة التي أُجبرَ على أدائها)، ومن الظّواهر (الكون كلّه) ومن "النّجاحات المدنيّة" (نجاحات الآخرين). الآن يفكّر بردّة فعل يراها شرعيّة ("حقّ وقوّة ومنطق") وعنيفة بالضّرورة ("حرب")، ردّة فعل ترتبط بتجلّي قوّة صوته العجيبة. وهذا المنطق هو ما يصفه بأنّه "بسيط بساطة جملة موسيقيّة". ويبدو هذا النصّ متجاوباً مع "سونيتة"، فكلتا القصيدتين تتحدّثان عن "حقّ" و"قوّة".

(١) تُحيل سوزان برنار (يذكرها برونيل) إلى الطّفل الذي "كان ينضح منه عرَقُ الطّاعة" في "شعراء السّابعة"، فالأرجح أنّه يشير هنا، كما أسلفنا في القول، إلى السّلوك المُرائي (امتثال ظاهريّ وسخرية حاذقة) الذي كان مجبراً على تنميته في الطّفولة.

(٢) يستخدم الفعل "s'émurent" بمعناه الأصليّ، كفعل حركة ويوحي، حسبَ برونيل، بأنّ جميع العناصر المرئيّة تحرّكتْ ضدّه، كما لو في مؤامرة كونيّة.

(٣) يتكبّد مرآها عند سواه، هو المحروم منها، وليس، كما فهمَ البعض، نجاحاته هو التي يكون "تكبّدَها" دون أن يصبو إليها. أمّا الرّياضيّات، فقد تشير ببساطة إلى حسابات الواقع التي هو مجبَر على التّفكير بها أو قد يكون، كما يفترض ج. پليسين J. Plessen (يذكره برونيل)، قد فكّر لفترة بالرّياضيّات كواحد من عناصر تناغمه الجديد القائم على رؤية للأعداد.

(٤) طفولة مستعادة وحنوّات هائلة يشكّلان بالذّات مسعيَيه المستحيلَين.

(٥) بمعنى "الحرب" و"القوّة" الذي اقترحناه في حاشية تقديم القصيدة.

فتوّة(*)

-I-

يوم أحَد

الحساباتُ موضوعةٌ جانباً، وهبوطُ السّماءِ الذي لا مفرَّ منه[١]، وزيارةُ الذّكرياتِ وحفلُ الإيقاعاتِ، هذا كلُّه يشْغلُ المنزلَ والرّأسَ وعالمَ الفكْر.

- حصانٌ يخبُّ في حشائشِ[٢] الضّاحيةِ وعلى امتدادِ المزارعِ والأحراجِ وهو يأكلُه الطّاعونُ الكاربونيّ[٣]. وامرأةُ مأساةٍ بائسةٌ[٤]، في مكانٍ ما من

(*) يتألّف النصّ التّالي من أربع مقطوعات (الأخيرة لا تحمل عنواناً) هي في الأوان ذاته أربع حركات موسيقيّة تراوح بين البطء والسّرعة، المرح والتساؤل المكتئب، فالمرح من جديد. والمجموع يعبّر، في تنوّع باهر، على ما يرى برونيل، عن إرادة الشّخص العامل الذي يريد رامبو أن يكونه، وعن شكوكه. يعدّ نفسه عالِماً في "الحساب"، ولكنّ "تبويقات البطولة القديمة" ("بربريّ") ترنّ في رأسه من جديد؛ الهلوَسات ما تزال حاضرة وكذلك خيلاء فتوّته؛ أضف إليهما نوعاً من الشّعور بالعجز والفراغ. ولكنّه يسترجع اندفاعه الحيويّ في كلّ مرّة، فيطالب بجوقة موسيقيّة لمؤاساته، وينحّي في النّهاية غواية "القدّيس أنطوان" (هلوَساته المعروفة)، ويعقد العزم على تقشّف هو وحده القمين بتمكين عالَم جديد من الانبثاق، عالم لا يصدر إلا" عن "العمل".

(١) الصّورة تذكّر بهبوط برَكة السّماء في سلّة في نهاية "تصوّف". فكأنّه يتكبّد هنا استمرار رؤاه السّابقة.

(٢) إذا كانت المفردة "turf" تعني مضمار سبْق الخيل، فإنّ رامبو يستخدمها هنا بمعناها الأصليّ، معنى الحشيش، فمن الحشيش الذي تركض عليه خيول السّبق صير إلى التوسّع لاحقاً إلى معنى "المضمار".

(٣) يشير برونيل إلى أنّ الكاربون (الذي ترتبط به فكرة الطّاعون كعقاب) ناجم عن تكاثف دخان الضّواحي والمدن. أنظر "مدينة" و"عمّال".

(٤) غير مجدٍ التّفكير، كما فعل البعض، بأنّ الصّورة تستهدف ماتيلد، زوجة ڤرلين. ينبغي عدم الاعتقاد بأنّ رامبو يكتب وهو يضع نصبَ عينيه سجلّ أحواله المدنيّة وسجّل أحوال معارفه وأصدقائه.

العالم، تتحسّرُ في إثرِ هجراناتٍ غيرِ محتملة. والمتمرّدونَ[1] يَخْملونَ بعدَ العاصفةِ والثَّمَلِ والجِراح. وحِيالَ الأنهار يكتمُ لعناتِهم أطفالٌ صِغار. -

لنستأنِفِ الدّرسَ في صخبِ العملِ اللّهامِ الذي يتجمّعُ ويصّاعدُ وسطَ الحشود[2].

-II-

سونيتة[3]

أما كانَ الجسدُ لديَّ، أنا الرّجل الاعتياديّ التّكوينِ، ثمرةً تتدلّى في البستانِ [؟][4]؛ - آه يا للنّهاراتِ الطّفليّةِ! ما الجسدُ إلاّ كنزٌ يُبدَّدُ!؛ - آه، الحبُّ، هل هوَ مُجازفة النَّفْس[5] أم قوّتُها؟ كانَ للأرضِ منقلباتٌ عامرةٌ بالأُمَراءِ والفنّانينَ[6]، وكانتِ الأرومةُ والعِرْقُ يَدفعانِ إلى الإجرام

(١) كتبَ: " desperadoes "، وهي مفردة من اصل إسبانيّ تبنّتها الإنجليزيّة، تشير إلى الخارجين على القانون ويكثر استخدامها من قبل الصحفيّين وكتّاب الرّوايات البوليسيّة.

(٢) الوعد بالفوضى والجوّ القياميّ المذكوران في نهاية "مساء تاريخيّ".

(٣) يدعو هنا "سونيتة" هذا النصّ الذي هو قصيدة نثر. الأرجح، حسب أندريه غويو André Guyaux، أنّ سبب ذلك كون "السّونيتة" تتألّف من أربعة شعر بيتاً، والنصّ الحاليّ يحتلّ في المخطوطة أربعة عشر سطراً. تبدأ القصيدة بحسرة على نوع من عصر ذهبيّ، وتختتم بالتأكيد على ضرورة إعادة ابتكار الحبّ بواسطة "عقل" جديد.

(٤) تذكير بجنّة عدْن وبالعهود الأولى من حياة الإنسان، حيث لم يكن الجسد واقعاً بعد تحت وطأة الخطيئة الأصليّة. الآن عليه أن يستبدلَ حريّة الجسد هذه بالعمل. وعليه، فهذه البداية تمزج بين مستويين للكلام، الأوّل فرديّ (تجربة السّارد أو المتكلّم في النصّ) والثّاني، حسب ستينمتز، يستعيد تجربة الطّرد من الفردوس وتسبُّب الرّغبة في معرفة سرّ الحبّ بولادة العذابات وجريمة القتل الأولى والأعباء.

(٥) كتبَ: " Psyché " بدلَ " l'âme "، والمفردة الأولى تعني النّفس، ومنها اجتُرِحَ اسم علم النّفس (بسيكولوجيا)، وهي في الأصل اسم عشيقة إيروس إله الشّوق العاشق. كان يأتي للقائها كلّ ليلة مُخفياً عنها وجهه، فدفعها فضولها ذات ليلة إلى إشعال قنديل لتتأمّل محيّاه أثناء نومه. فاستيقظ وبدأت للعاشقة سلسلة من المحَن اجتازتها كلّها بصورة بصورة ظافرة، ونالت الخلود.

(٦) أي، حسبَ برونيل، مشاغل نبيلة، سيتلوها بضدّها التامّ (أنظرْ أدناه).

والجِداد[١]: العالَمُ حظُّكما وهو مجازفةٌ لكما[٢]. والآنَ، هذا الصّنيعُ المكتملُ - حساباتُكَ أنتَ وتلهّفاتُكَ أنتَ[٣] - إنْ هوَ إلاّ رقصُكما وصوتُكما[٤]، غيرَ مُحدّدَينِ[٥] ولا مَقسورَينِ، وإنْ كانا يصنعان موسماً لحَدثٍ مزدوجٍ من ابتكارٍ ونجاحٍ[٦]؛ - وسطَ الإنسانيّةِ المتآخيةِ[٧] الكتومِ عبرَ الكونِ المَجرّدِ من الصّوَرِ[٨]؛ - القوّةُ والحقُّ يعكسانِ الرّقصَ والصّوتَ المُثَمَّنَينِ الآنَ فَحسبُ[٩].

-III-

عشرونَ سنة[١٠]

الأصواتُ الهادِيةُ منفيّةٌ... وطهارةُ الجسدِ مُنهارةٌ بِمرارة... - لحنٌ

---

(١) أي، في نظر برونيل، مشاغل رذيلة. ويرى أنطوان آدم أنّ المتكلّم في النصّ يُحسّ في داخله بثقل أشياء متوارثة، من عنف وجريمة وسواهما.

(٢) المثنّى يشمل المتكلّم نفسه وكائناً آخر كان هو مرتبطاً به.

(٣) يخاطب أحد الشّخصَين ويذكّره بحساباته، ثمّ يتوجّه إلى الشّخص الثّاني ويذكّره بتلهّفاته، ومن هنا الانتقال من "أنتما" الجامعة إلى الصّيغة التفصيليّة "أنتَ... وأنتَ...".

(٤) لم يبقَ لهما سوى الرّقص كوسيلة لتطويع الكون، والصّوت كأداة لاجتراح عالَم جديد.

(٥) أي أنّ لهما، حسبَ برونيل، حريّة الحبّ نفسه، فلا هما مرتبطان بجسدٍ ولا منسوبان إلى أرض أو عرْق كما في المشاغل السّابق ذِكرها.

(٦) أي نجاح المَسعيَين المذكورَين (الحسابات والتلهّفات) وابتكار وسيلَتي نجاحهما (الرّقص والصّوت)، وهذا كلّه غير موعود بالدّوام أكثر من موسم وحيد ولكنّه أساسيّ ("يوم نجاحٍ يجعلنا نتغاضى عن عارِ غشامتنا المقدَّرة"، "حالة ضِيق").

(٧) أي، على ما يوضّح برونيل، إنسانيّة أُحيلتْ - أخيراً - متآخية.

(٨) يرى فيها برونيل الصّوَر الاستيهاميّة أو مشاريع الرّائي، التي لن يعود له بعد الآن من حاجة إليها.

(٩) القوّة والحقّ مذكوران معاً كما في نهاية "حرب"، وعنهما ينجم الرّقص والصّوت اللذان يلتفت المتكلّم الآن فسحب إلى أهميّتهما. عبرَهما يريد رامبو، كما عقّب برونيل، خوض "حرب" حامية لفرض تصوّره عن "الحبّ الجديد".

(١٠) كان رامبو يميل دائماً إلى "تكبير" عمره. وكما يشير إليه برونيل، فسنّ العشرين هذه، التي يذكرها رامبو في مواضع أخرى ("أن أعيشَ سِنيَّ العشرين، إذا ما عاشَ الآخرونَ عشرينَهم"، "فصل في الجحيم"، مثلاً)، كانت تشكّل له نوعاً من مَعْلم وبداية إنْ لم يكن للسّكوت، فعلى الأقلّ لإبطاء الحركة.

متمهّل![1] - آه يا لأنانيّةِ الصّبا غيرِ المتناهيةِ[2]، ويا للتّفاؤلِ المجتهد: كم كانَ العالمُ مغموراً بالأزهارِ ذلكَ الصّيف! الألحانُ والأشكالُ تُحتَضرُ[3]... - [حبّذا] جوقةُ موسيقى لمؤاساةِ العجزِ والغياب! جوقةُ أقداحٍ[4]، ميلوديّاتُ ليل... الحقّ، إنَّ الأعصابَ ستنتفضُ بسرعة[5].

-IV-

أنتَ ما تزالُ في غوايةِ القدّيسِ أنطوان[6]؛ في غبطةِ الحماسةِ المبتورةِ، والإيماءاتِ العصبيّةِ للكبرياءِ الصّبيانيّةِ، والوهَنِ والذّعر.

---

(١) "آداجيو" Adagio، بلغة الموسيقى، هو إيقاع موسيقيّ متمهّل يتضادّ بالنّتيجة مع التّسارع الذي كان المتكلّم معتاداً عليه ضمن تلهّفه المعهود وسعاره الحركيّ.

(٢) كانت اللاّئمة الأساسيّة التي ينحو بها ڤرلين على رامبو تتعلّق بأنانيّته، ولكنّه يصوّرها هنا باعتبارها خصلة بريئة ويقرنها بالتّفاؤل الذي يدفع إلى الفعل.

(٣) عَود إلى اللّحظة الرّاهنة حيث يُعاين غياب العالَم الذي كان هو يرغب في أن يكون فيه.

(٤) يفكّر هنا أندرُوود بحانات لندن التي ارتادها رامبو وڤرلين، ولكنّ هذا يعيدنا، بتعبير برونيل، إلى أرض الواقع أكثر من اللّزوم. الشّاعر يطالب هنا بأجواء وديّة، بل حتّى عاديّة، مُداراةً لحالة المنفى الموصوفة في البداية، وللهبوط المعنويّ الذي يلوّح بتهديده.

(٥) يطالب بتدخّل جوقة موسيقى كاملة ليُفلت من السّأم الذي يرمز إليه في بداية النصّ "الآداجيو" أو اللحن المتهمّل. وقد استخدم للأعصاب الفعل " chasser " بمعناه البحريّ الذي يشير إلى تسارع حركة مركب وانجرافه في التّيار. يكفي أن تحضر الجوقة لتنتعش أعصابه من جديد.

(٦) قدّيس مصريّ عاش في القرنين الثّالث والرّابع، شهدَ رؤى دُعيت "الغوايات"، صارعَ فيها أغواء الجسد. كتبَ سيرته القدّيس أثاناز الإسكندريّ، واستلهم فلوبير رؤاه في رواية معروفة ("غواية القدّيس أنطوان (*La Tentation de saint Antoine*)". صدرتْ رواية فلوبير في ١٨٧٤، أي في لحظة يُفترَض أنّ "إشراقات" كانت مكتوبة قبلها، ولكنّ فصولاً من الرّواية كانت قد نُشرتْ من قبل. وكما أشار إليه برونيل، فما كان رامبو بحاجة لفلوبير ليعرف حياة هذا القدّيس. السّقوط في غواية القدّيس أنطوان هو بالنسبة إلى رامبو معاودة الاستسلام لتجربة الرّائي وما رافقها من تشويش للحواسّ. الوثبة أو الفزّة التي ينتظرها تقوده بالعكس إلى العمَل والتجربة الملموسة. كتب ستينمتز شارحاً: "إنّ ضمير "أنتَ" المهيمن على النصّ هو على الأرجح شاكلة في مخاطبة النّفس. يريد رامبو أن يقوم بمراجعة للوعي من النّوع الذي يقدّم "فصل في الجحيم" أنموذجه الأفضل. آنئذٍ تبدو غواية القدّيس أنطوان كما هي: مجموعة من الممارسات السحريّة الزّائفة. أمّا رامبو فقد قرّر الشّروع ببحثٍ آخر وباتَ منضوياً تحتَ لواء كبرياء ذات سيادة وليست صبيانيّة كما في الماضي. هو واثق من قدرته على أن يوقظ بصوته=

لكنّكَ ستشرعُ بهذا الصّنيعِ: جميعُ الإمكاناتِ التّناغميّةِ والمعماريّةِ ستتأثّرُ حولَ مقامِكَ[1]. كائناتٌ غيرُ متوقّعةٍ وموسومةٌ بالكَمالِ ستتطوّعُ لتجاربِك. حالِماً سيَدّفِقُ حولَكَ فُضولُ الحشودِ القديمةِ والترَفِ البطّال. لن تكونَ ذاكرتُكَ وحواسُّكَ إلاّ غذاءَ اندفاعكَ الخلاّق. أمّا العالَمُ، فَما سيكون أصبحَ عندما تعاود الظّهور؟ لا شيءَ، بأيّةِ حالٍ، من المظاهرِ الرّاهنة[2].

=وحده عالماً خارقاً للطبيعة، فهو يريد الانسحاب من عالَمنا نحن، كما فعل في "حيوات ـ III" وخصوصاً في "طفولة ـ V"، حيث ينزل في قبر ليُرهِفَ فيه حلمه".

(١) أي، حسبَ برونيل، كما يدور الملائكة والظّواهر حول العرش الإلهيّ. هو من جديدٍ في إهاب الخالق الجديد لعالَم جديد.

(٢) جملة أساسيّة وغالباً ما يُستشهَد بها: فالصّدمة بعد الخروج إلى العالَم هي، على ما يرى برونيل، أخفّ ممّا يلوّح به رامبو في مواضع أخرى. والشّاعر لا يُنكر أنّ العالَم نفسه سيكون قد تغيّر. ونرى هنا ما يشبه استعادة لأسطورة "أهل الكهف".

رأس بحريّ(*)

الفجرُ الذهبيُ والأمسيةُ الرّاجفةُ يجِدانِ مركبَنا الشّراعيَّ في الماءِ أمامَ هذه الدّارةِ وملحقاتِها[1] التي تشكّلُ رأساً بحريّاً يبذُّ في امتدادهِ الإيپيرَ والپيلوبينيزَ[2]، أو جزيرةَ اليابانِ الكبرى أو باديةَ العرب! معابدُ يضيؤها دخولُ المواكبِ[3]، ومطلاّتٌ واسعةٌ لحصونِ السّواحلِ الحديثةِ؛ وكثبانٌ مزيّنةٌ[4] بأزهارٍ حارّةٍ وطقوسٍ باخوسيّةٍ[5]؛ وقنواتٌ عريضةٌ لقرطاجنّةَ وأرصفةٌ

(*) رأس بحريّ بالمعنى الجغرافيّ للكلمة (شِناخ)، وهو جانبٌ من الجبل يشرف على البحر. تقع القصيدة كلّها في جملتين. المدينة العملاقة التي يصف هنا (والتي يستعير لها على أغلب الاحتمال سمات مدينة بريطانيّة قام بزيارتها ويذكرها هنا: سكاربورو (Scarborough) تكمّل "مدن" رامبو الأخرى وتُعرب مثلها عن طبيعيّة "توفيقيّة" تتّسع، بتعبير برونيل، للبراكين والقنوات والأشجار، ولطرُز معماريّة قديمة وحديثة، شرقيّة وغربيّة. عبثاً يبحث المرء هنا عن تلاحم أو خيط ناظم لعناصر الوصف، فما ينتصر في الختام هو إحساس بالدّوار تقوده إليه ضخامة المدينة وواجهاتها الدّائريّة، وصخب "العربيدات" (تابعات باخوس) والرّقصات المهووسة التي تذكّر بنهاية "عيد شتاء". وكما كتب ستينمتز فرامبو يحقّق هنا "ترقيعة" جغرافيّة تمتزج فيها أكثر المواقع والمناظر تنافراً.

(١) أي، حسبَ برونيل، على شاكلة قدامى الرّومان، حيث كانت "الفيلا" تتكوّن من دارة رئيسيّة تحيط بها مجموعة من الأبنية الملحقة.

(٢) الإيپير مقاطعة في اليونان القديمة، والپيلوبينيز شبه جزيرة يونانيّة.

(٣) كتبَ: " théories "، والكلمة تسمّي، حسبَ قاموس "ليتريه"، الوفود التي تبعث بها المدن الإغريقيّة القديمة لإهداء قرابين لإله أو لطلب العرافة.

(٤) يتأمّلها، حسبَ برونيل، كما لو كانت صفحات كتاب مزيّنة برسوم هي هنا الأزهار.

(٥) كتبَ: " bacchanales "، مفردة كانت تُطلق على الأعياد التي يقيمها أتباع باخوس، إله الخمر والعربدة، وهي مشتقّة من اسمه نفسه ("الباخوسيّات")، ثمّ صارت تُطلَق على جميع السّهرات التي هي من هذا النّمط.

لڤينيسيا[1] كَدِرةٍ، واندلاعاتٌ رخوةٌ للإيتْناوات[2] وصُدوعٌ في الأرضِ يملؤها الزّهرُ ومياهُ المَجالِد، ومَغاسلُ مُحاطةٌ بأشجارِ صفصافِ ألمانيّةٍ؛ ومنحدراتُ حدائقَ عموميّةٍ فريدةٍ تتدلّى من ذوائبِ **أشجارِ اليابانِ**؛ والواجهاتُ الدّائريّةُ لفنادقَ من أمثال «الرّويال» أو «الغران»[3] في سكاربرو أو بروكلين[4]، ومَصاعِدُ[5] تُحاذي وتُجوِّفُ وتعلو منشآتِ هذا **الفندقِ** المنتقاةَ من تاريخِ أكثرِ المباني الإيطاليّةِ والأمريكيّةِ والآسيويّةِ[6] أناقةً وضخامةً، والتي تظلّ نوافذُها وسطائحُها، العامرةُ الآنَ بالأنوارِ والمشروباتِ ووافرِ النّسيمِ، تظلُّ مفتوحةً لقريحةِ الرّحّالةِ والنّبلاء، - مُتيحةً، في ساعاتِ النّهارِ، لجميعِ

---

(١) مدينة "البندقيّة" الإيطالية، عاملًها على التّنكير (مدينة بين سواها من هذا النّمط)، وقد استخدمنا الاسم الإيطاليّ لضرورة صياغيّة. ويُلاحَظ هنا مبادَلة للسّمات، فالقنوات هي التي تميّز في الحقيقة مدينة البندقيّة أمّا الأرصفة فمألوفة في المدن-الموانئ. ويُلاحظ هنا أثر آخر للإنجليزيّة، إذْ كتب: "Embankments" للدّلالة على أرصفة الميناء، والمفردة تسمّي خصوصاً الأرصفة على ضفتَي "التّايمز".

(٢) جمع "إيتنا"، بركان في إيطاليا، يقع شمال شرقيّ صقلية. وهو يصفها بالرّخاوة بالقياس، حسبَ برونيل، إلى الاندلاعات التي يحلم بها في "بربريّ".

(٣) "الرّويال Royal" و"الغران Grand" اسما فندقَين، الأوّل يعني "الملكيّ" والثاني "الكبير".

(٤) كتَبها رامبو كما تُلفظ: 'Scarbro، وهي تكتب في الإنجليزية: Scarborough، ويلاحظ الشرّاح في النصّ وصفاً لمناظر فعليّة من هذه المدينة، كما أنّ فندقَين بالاسمين المذكورَين كانا بالفعل أكبر فندقين في المدينة في عهد رامبو، ممّا يدلّل على أنّه زار المدينة. لكنّ مدينة بروكلين الأمريكيّة لم تكن تضمّ فندقين بهذين الاسمين، ولا شكّ أنّ رامبو ذكرَها لأنّ الولايات المتّحدة كانت تُعتَبر يومذاك موئل الحداثة والأبنية العملاقة، وبروكلين نفسها يصلها بنيويورك جسر معلّق طويل. من ناحية أخرى، يرى برونيل أنّه قد يفيد التّنويه بتجانس اسم المدينة سكاربرو مع اسم سكاربو Scarbo، عفريت مذكور في "غاسپار اللّيل" لألويزيوس برتران وفي عمل موريس راڤيل Maurice Ravel الموسيقيّ الذي يستلهم عمل الشّاعر المذكور. على شاكلة هذا العفريت القادر على الكِبَر والتعملُق، تتسع هذه المدينة لتكتسب أبعاد رأس بحريّ كامل يمتدّ هو نفسه على مساحات قاريّة.

(٥) إستخدمَ المفردة الإنجليزيّة "railways"، التي تسمّي قطارات لندن الجوفيّة، ويرى برونيل أنّه كان على الأرجح يفكّر بما فيها من مصاعد.

(٦) هنا أيضاً، وكما في "مدن" (١ و٢)، يفكّر رامبو بجميع أنماط المِعمار، القديمة والحديثة.



ترنتيلّاتِ[1] السّواحلِ، بل حتّى لأغاني الأوديةِ المشهورةِ في الآثارِ الفنيّةِ، أن تُزَيِّنَ بروعةٍ واجهةَ القصرِ-الرّأس البحريّ.

(١) رقصات من جنوبيّ إيطاليا، يُعلِمنا الشرّاح بأنّها "محمومة" نوعاً ما وشديدة الحيويّة، فهي تأتي هنا لتضيف أثرها إلى "الطّقوس الباخوسيّة" الدّائرة على الكثبان في بداية القصيدة.

مَشاهِد(*)

الكوميديا(١) القديمةُ تُواصلُ وفاقاتِها وتنشرُ أغانيها الرّعوية:

جادّاتٌ(٢) ملأى بِمنصّات.

رصيفٌ خشبيٌّ(٣) يمتدّ من أقصى مَحصَبةٍ إلى أقصاها، هناكَ حيثُ، تحتَ الأشجارِ المُعرّاةِ من أوراقها، يَجولُ الحشدُ البربريّ.

في دهاليزَ من شفٍّ أسوَدَ(٤)، باتّباعِ خطى المتنزّهينَ بمعونةِ الفوانيسِ

(*) تجمع القصيدة نماذج مسرحيّة وفنيّة مختلفة تذهب من الأغنية الرّعويّة القديمة إلى الطّقوس النّشوانيّة الإغريقيّة، فكوميديا ده لارته الايطاليّة، فالمدرّجات الإغريقيّة، فالمشهد الغنائيّ في صالة. وإلى تنوّع المشاهد المسرحيّة يضيف سلسلة من المناظر الطبيعيّة والمعماريّة (الرّيف والبحر قربَ ميناء وداخلَ منزل). ويُرجّح برونيل أن تقف وراء إلهام النصّ قراءة رامبو أثناء الدّراسة لملهاة أرسطوفان "الطّيور"، لا سيّما وأنّ قصيدة رامبو توحي في الختام بهرب البشر إلى مدينة الطّيور الأسطوريّة. والرؤية تتعقّد في هذ النصّ والأماكن تتداخل وتنقسم بحيث تقود في النّهاية إلى تكاثر لا متناهٍ وفوضاويّ يرى فيه جان-بيار ريشار إعلاناً من رامبو عن فشل آخَر لمحاولات الخلق (ابتكار أجساد وعوالِم) التي يجرّبها في هذا العمل ويفضح انكفاءها في كلّ مرّة. ويرى كاستيكس Castex (يذكره ستينمتز) في القصيدة نقداً للإكراهات التي تفرضها الكوميديا القديمة، فجميع مقاطع النصّ "تستحضر ترتيبات تُطوّق الأفق المشهديّ وتُخضع تمثُّل الحياة إلى ضرورات أداء مكانيّ يستند إلى أدوات وأواليّات لا تتزحزح".

(١) الكوميديا هي، كما هو معروف، فنّ الملهاة. نستعير المفردة "كوميديا" عندما يُسمّي الشّاعر هذا الفنّ نفسه، ونترجم إلى "ملهاة" عندما يتكلّم على ملهاة مخصوصة. و"الأغنية الرّعويّة" Idylle: ، تسمّي نوعاً كان شائعاً في الأدب الأوربيّ الكلاسيكيّ، يتمثّل في أغانٍ رعويّة الإلهام.

(٢) يلفت برونيل انتباهنا إلى أنّ المفردة "جادّات" مرتبطة لدى رامبو بالحركة وبالشّارع.

(٣) إستخدمَ المفردة الإنجليزيّة pier (رصيف ميناء) ليُسمّي خشبة مسرح، مؤالفاً على هذا النّحو بين صورة مدينيّة وأخرى لميناء.

(٤) يفكّر أندزوود بكواليس مسرح. برونيل يرى أنّ المَحصَبة (المجال المُحصب أي المليء بالحصباء) هي نفسها تشكّل مسرحاً أضيفت إليه أنسجة ثمينة تحبّذ قيام جوّ من الصّمت.

وأوراقِ الشّجر[١].

ممثّلونَ في هيأةِ طيورٍ[٢] يهوونَ على جسرٍ عائمٍ يُحرّكه الأرخبيلُ المغطّى بزوارقِ النظّارة[٣].

مشاهدُ غنائيّةٌ يُصاحبها النّايُ والطّبلُ[٤] تنحني في مخابئَ مرتّبةٍ تحتَ الأَسقُفِ[٥]، حولَ صالوناتِ الأنديةِ الحديثةِ[٦] أو صالاتِ الشّرقِ القديم.

الاستعراضُ العجائبيُّ ينمو في ذروةِ مُدرَّجٍ تُتوّجُه الكثبانُ[٧]، - أو يتَحرّكُ ويَموجُ من أجلِ «البيوتيّين»[٨]، في ظلّ الأشجارِ المُتململةِ في أقصى المَزارع[٩].

---

(١) المسرح غارق في الظّلام، وخُطى المتنزّهين (الجمهور) لا تُتبَع إلاّ بفضل الفوانيس وصخب الأوراق السّاقطة من "الأشجار المعرّاة".

(٢) كتب: " des oiseaux des mystères "، أي ممثّلين متنكّرين في هيأة طيور، وكان قد كتب في المسوّدة بصريح العبارة: " Des oiseaux comédiens s'abattent " ("طيور هي ممثّلون ينقضّون...").

(٣) يصف المسرح كما لو كان منظراً في ميناء، مُشبّهاً مقاعد النّظارة بالزّوارق والأرمات (الجسور العائمة). هنا تتلاقى مستويات الصّورة الثلاثة: المسرح والحقل والميناء.

(٤) كانت هاتان الآلتان تصاحبان، حسب برونيل، الفقرات الغنائيّة في الكوميديا الإغريقيّة.

(٥) أي، حسبَ برونيل، كما يليق بطيور (أو بممثّلين طيور).

(٦) إشارة ممكنة إلى المَسارح اللّندنيّة التي كان رامبو مولعاً بارتيادها، وهو يجمع هنا، كما في الكثير من نصوص "إشراقات"، القديم والحديث، الشّرق والغرب، وكأنّه يجمع الحضارات الإنسانيّة التي يهرب منها، في ملهاة "الطّيور" لأرسطوفان، جميعُ مَن يتطّلعون إلى الالتحاق بـ "مدينة الطّيور".

(٧) يرى برونيل أنّ النّظر مجذوب هنا إلى أعلى، حيث يمكن أن تكون الطّيور معشّشة، كما يحدث في "طيور" أرسطوفان أيضاً.

(٨) كتبَ: les Béotiens ("البيوتيّون")، وهم شعبٌ في اليونان القديمة كان يسكن منطقة "بيوتيا" وسارت بلادة ذهنه مثَلاً. يقصد رامبو جمهوراً من البُلَداء على شاكلة الشّعب المذكور.

(٩) المفردة " cultures " تدلّ على "المَزارع" وعلى "الثّقافات". ولئن كان المعنى الأوّل هو الغالب هنا، فإنّ طبيعة النصّ تجعل المعنى الثّاني عاملاً في الخفاء، لا سيّما بسبب حضور نقيضه المتمثّل في "البيوتيّين - شعب البُلَداء". غالباً ما ينبثق المعنى لدى رامبو من العلاقة التّطابقيّة أو الضّديّة بين مفردتين أو أكثر، وقراءته ينبغي أن تتّبع أزواجاً أو عناقيد دلاليّة.

الأوبرا الكوميديّةُ تتوزّعُ على خشَبةٍ في نقطةِ تقاطعِ عشرةِ سواترَ نُصِبَتْ في بَهوِ النيران[1].

(١) الصّورة تُذكّر، حسبَ برونيل، بـ "أكواخ الأوبرا الهزليّة" في "عيد شتاء".

مساء تاريخيّ(*)

في أيِّ مساءٍ ألفى نفسَه السّائحُ السّاذجُ الهاربُ من كوارثنا الاقتصاديّةِ، [فسَيلقى] يداً خبيرةً وهيَ تُوَجّه مغزفَ الحقول[1]. نلعبُ الورَقَ في غورِ البِرْكةِ[2]، مرآةِ استحضارِ الملَكاتِ والمَحظيّاتِ هذه، ولدينا القدّيساتُ والحُجُبُ[3] وخيوطُ التّناغمِ والألوانُ الأسطوريّةُ فوقَ مشهدِ الغروب.

إنّه يقشعرُّ لمُرورِ مواكبِ الصّيدِ والزُّمَرِ [البربريّة][4]. الكوميديا تقْطرُ على منصّاتِ الحشائش[5]. ويا لحيرةِ الفقراءِ والضّعفاءِ أمامَ هذهِ العُروضِ

(*) قصيدة مُراجعة شاملة، سياسيّة وشعرية، يقرّر فيها أن يخرج من رؤية "المسافر السّائح" ويَعِد بقيامة قريبة ممّا رأينا في "بعد الطّوفان"، قيامة يقول إنّها سبقَ أن وصفتْها النصوص الدّينيّة ("العهد القديم") وتنبّأت بها ربّات القدَر، ولكنّها ستكون هذه المرّة فعليّة. يدين عالَم التخبّطات الأرستقراطيّة وانهيار العامّة، ويفضح تكافل العنف مع "كيمياء" مبتذَلة وبهوت للعوالم الشخصيّة المحاصرة بتكبيتٍ للجسد لم يعد يمكن احتماله. وإلى نقد العالَم، تنطوي القصيدة على نقد لمشروع الرّائي نفسه، المجروف في عبث العالَم على غير علمٍ منه، نقد كانت "خيمياء الكلمة" ("فصل في الجحيم") قد بادرتْ إليه بصورة جذريّة.

(١) هي بالتّالي، وعلى ما يرى برونيل، عزلة مزدوجة: في الفضاء (الطّبيعة العارية) وفي الزّمان (أحد صالونات القرن الثّامن عشر، مع معزَف).

(٢) يوظّف، للسّخرية، أحد إجراءات فترته الهلاسيّة ("كنتُ أرى (...) صالوناً في غور بِركة"، "خيمياء الكلمة"، "فصل في الجحيم"). ويرى ستينمتز هنا نقداً لاذعاً: حتّى في جوف البِرْكة لا نفعل سوى أن نمارس مشاغل أو تسليات عاديّة.

(٣) هذه الصّوَر تُحيل جميعاً، حسب ستينمتز، إلى العالَم القديم الذي يرفضه رامبو، وإلى كليشيّاته المكرّسة.

(٤) صورة تذكّر بالزّحف البربريّ الجديد في قصيدة "ميشيل وكريستين".

(٥) يُصوّر الحشائش كمنصّات يقْطر عليها النّدى مشكّلاً ما يشبه عرضاً مسرحيّاً. وفي كتابه "الشّعر والعمق"، كتب جان-پيار ريشار بهذا الصّدد: "تكوين قطرات وجعلها تقْطر، هذه هي الوظيفة=

البَلهاء![1]

في رؤيتهِ الخاضعةِ، حيثُ تتدرّجُ ألمانيا في اتّجاه الأقمار، وتتضوّأُ صحراءُ التّتار، - وتعجُّ في قلبِ الصّينِ[2] الثوراتُ القديمةُ عبرَ سَلالم الملوكِ وأرائكهم؛ - في رؤيتهِ سَيقومُ عالَمٌ صغيرٌ، شاحبٌ وبلا عُمقٍ[3]، [يجمع] إفريقيا والغربَ كلّه. ثمّ تكون رقصةٌ لبِحارٍ وليالٍ مألوفةٍ[4]، وكيمياءُ لا قيمةَ لها[5]، وأغانٍ مستحيلة[6].

ستكونُ الشّعبذةُ البرجوازيّةُ نفسُها في جميعِ النّقاطِ التي تُنزلنا فيها عربةُ المسافرين! وإنّ أبسَطَ عالِمٍ في الفيزياءِ لَيَشعرُ بأنّه لم يعدْ يُمكنُ الامتثالُ لهذا المناخِ الشّخصيّ المصنوعِ من ضبابِ تأنيباتٍ جسديّةٍ يكفي أن تلمَحه لتشعرَ بأسىً كبير[7].

كلاّ! - هيَ لحظةُ الأتّونِ الحامي وهيَجانِ البحارِ[8] واشتعالِ جوف

=الأولى للحقل، وظيفة يمكن أن تتمخّض عن أكثر الولادات إدهاشاً، هذه التي تتيح في "مساء تاريخيّ" مثلاً نشوء عالَم اصطناعيّ كامل، الكوميديا التي "تقطر على منصّات الحشائش"...".

(١) يرى برونيل أنّ رامبو، بعدَما قام في المقطع السّابق بتسفيه عالم الأرستقراطيّين، يصوّر هنا فراغ العامّة وبلبلتها.

(٢) إستخدمَ الشّاعر تعبير "الإمبراطوريّة السّماوية"، وهي التّسمية الشّائعة للصّين، وقد بدتْ لنا التّسمية ثقيلة في قلب عبارته الطّويلة.

(٣) الغرب الغازي الجديد يُقيم عالَما شاحباً على أنقاض الإمبراطوريّات القديمة من جرمانيّة وتتريّة وصينيّة. أي، كما كتب ستينمتز، فإنّ البرجوازيّة المكفهرّة تغزو وتفتّت البربريّات القديمة.

(٤) الصّفة "مألوفة" تشمل اللّيالي والبحار. هو رقص عاديّ يحلّ محلّ "الموسيقى الأكثر تأجّجاً" ("عبقريّ") و"تبويقات البطولة القديمة" ("بربريّ") التي بها كان يحلم رامبو.

(٥) أي تسود كيمياء مبتذلة بدلَ "خيمياء الكلمة" أو خيمياء القدامى الحالمين بتحويل الحجارة إلى ذهب.

(٦) أغانٍ لا تستجيب لأيّ تصوّر عن الفنّ بدلَ "التّناغم الجديد".

(٧) يستهدف هنا قمع الأهواء الملازم للعصر، وكذلك، على ما يرى ستينمتز، الغنائيّة الذاتيّة السّائدة لدى فرلين وبقيّة معاصريه من الشّعراء، والتي عمل رامبو على مناهضتها بما دعاه في "رسالة الرّائي الثّانية" "الشّعر الموضوعيّ".

(٨) أي طوافين جديدة كما في "بعدَ الطّوفان"، وهو ما يتعمّق في وصفه في العبارات التّالية.

الأرضِ[١] وانجرافِ الكوكبِ[٢] وقيامِ الإباداتِ الصّارمةِ، يَقينَاتِ مُشارٍ إليها بلا مكرٍ في التّوراةِ وعلى لسانِ ربّاتِ القدَرِ الشّماليّات[٣]، وسَيُتاحُ للكائنِ الجادِّ أن يرصدَها. ولن يكونَ هذا أثرَ أسطورة![٤]

(١) شبَه واضح مع القصيدة "بربريّ".

(٢) أي، بتعبير برونيل، في دوّامة تعصف بالكون كلّه.

(٣) إستخدمَ مفردة "النّورنات (Les Nornes)"، وهو اسم ثلاث إلاهات في الميثولوجيا الأوربيّة الشماليّة، أُولاهنّ "أورزد" وتمثّل الماضي، والثّانية "ڤيراندي"، وتمثّل الحاضر، والثّالثة "سكولْد"، وتمثّل المستقبل.

(٤) ستكون تلك كوارث فعليّة، وليس على غرار صوَر التّرهيب الموجودة في الكتب المقدّسة أو الكلام المنسوب لربّات القدَر الشّماليّات. يبدو المتكلّم وكأنّه ينتفض في نهاية النصّ ويقدّم، في امتداد الصّورة السّابقة لمستقبل باهت، نبوءة عن قيام واقعٍ آخَر حافل بالغليان.

بوتوم(*)

الواقعُ مفرطُ الخشونةِ بالنّسبة إلى مزاجيَ الصّارم[١]، - معَ ذلكَ وَجدُتني في منزلِ السّيّدةِ، طائراً رمادياً-أزرقَ يُرفرفُ[٢] قربَ زَخارفِ السّقفِ ويُجَرجِر في عَتَماتِ المساء جناحَيه.

أسفلَ سريرها الذي يحتمِلُ جواهرَها المعبودةَ وروائعَها الجسديّةَ، كنتُ دُبّاً ضخماً بنفسجيَّ اللثّتين شائبَ الوَبَرِ من كمَدِه، ممتلئَ العينَين بالبلّورِيّاتِ وفضّياتِ المَناضد[٣].

(*) قصيد أخرى تنضاف إلى "حكايات" رامبو أو "أمثاله" (بمعنى "المثَل" أو الحكاية الأليغوريّة كما في "كليلة ودمنة"). المتكلّم في القصيدة "بوتوم" جديد (كالبطل الشّكسبيريّ، وسنعود إليه) يمرّ بثلاث تحوّلات تمثّل انحداراً متدرّجاً في المهانة، حتّى يكشف في الأخيرة منها عن الحمار القابع في داخله ويهرع إلى الحقول ليعيش مغامراتٍ ضاحويّة، أشبه ما يكون بجوع رامبو الذي تصوّره القصيدة "أعياد الجوع" حماراً يهرب على ظهر الآنسة "آن". تستوحي القصيدة عناصرها من مصادر عديدة معروفة، ولكنّها تمارس عليها في كلّ مرّة تحويلات معتبرة. في أوّل هذه المَراجع يضع ستينمتز شخصيّة سيرسيه Circé، ساحرة "الأوذيسّة" التي تمسخ البشر إلى حيوانات. وهناك أيضاً ما يحدث لأحد شخوص مسرحيّة "حلم ليلة صيف" لشكسبير: بوتوم Bottom، الإسكافيّ الذي يؤدّي دوراً في ملهاة فتوضع على رأسه قلنسوة تصوّر رأسَ حمار، فتُغرَم به ملكة الجنّ تيتانيا وتستمرّ عذاباته حتّى يتحرّر من السّحر المؤذي أو من كابوسه. وهناك أخيراً حكاية "الطّائر الأزرق *L'Oiseau bleu*" لمدام دولْنوا Madame d'Aulnoy و"جِلد الدبّ" *Peau d'Ours* للآنسة دو لوبير Melle de Lubert.

(١) أي، حسبَ برونيل، ما دعاه رامبو في "فتوّة IV" "الإيماءات العصبيّة للكبرياء الصّبيانيّة"، أو، كما نرى نحن، ما دعاه في القصيدة نفسها "رأسه القويّ" الذي كان يمنعه من "أن يرقى حتّى نغَم رفاقه".

(٢) كتبَ: "s'essorer"، فعل يترجمه البعض إلى "يتنشّف"، مُنطلقين من "essorage" (تنشيف)، وهذا لا معنى له هنا، فالفعل مشتقّ من "essor" (انطلاق)، وهو يُستخدَم خصوصاً في البيزرة (تربية البُزاة والصّقور) لوصف فعل الطائر الذي يبتعد عن قبضة مربّيه.

(٣) في العبارة، كما لاحظ برونيل، جناسات ناقصة وتجاوبات صوتيّة (gencives/viollettes; chenu/ =

صارَ كلُّ شيءٍ ظلاماً وحوضَ أسماكٍ مشتعِلاً[١]. في الصّبح - في أحدِ أسحارِ حزيران الشّكِسةِ[٢] - ركضتُ إلى الحقولِ، حماراً يهزُّ جرَسه ويَعْرِضُ شكواه، حتّى جاءت «سابيناتُ»[٣] الضّاحيةِ وارتمينَ على لِباني[٤].

=(chagrin (على التّولي، ابتداءً من اليسار: لثّان، بنفسجيّتان، شائب، أسى)، وكذلك لعب على الكلام بين chagrin (أسى، كمَد) وconsoles التي تعني مَناضد وتُذكّر بالفعل consoler (يعزّي، يؤاسي)، كناية عن بحث الدبّ الشّائخ عن مؤاساة.

(١) أي حوض أسماك مُضاء، ويشير أندروود إلى أنّ أوّل حوض من هذا النّوع عُرِضَ في لندن في العاشر من تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٨٧٢، أي بعد وصول رامبو إلى المدينة بشهر. المهمّ هنا، كما يشير إليه برونيل، هو التّلميح بتحوّل جديد ممكن إلى سمكة، والانتقال، عبر تناوب الظّلام والنّور، من الاعتقال إلى الحريّة، ومن ثراء منزل السيّدة إلى الطّبيعة العارية.

(٢) اللّيلة الصيفيّة في مسرحيّة شكسبير "حلم ليلة صيف" هي أيضاً ليلة حزيرانيّة.

(٣) إستخدمَ المفردة "سابينات Sabines" (جمع "سابينا")، وهنّ في الميثولجيّا الرّومانيّة نساء سابينيا التي كانت تمتدّ على أواسط إيطاليا الوسطى، إختطفهنّ الرّوم بقيادة رومولوس الذي كان بحاجة لنساءٍ لمحاربيه، فنشبت حربٌ بين السّابينيّين والرّوم انتهت بمصالحة واقتسام للحُكم. وقد تمّت المصالحة بفضل السّابينات أنفسهنّ، إذ وقفن في ساحة القتال بين المعسكرين المتحاربَين. وفي التّعبير "سابينات الضّاحية" اختزال وتهكّم يجعلان منهنّ في نظر بعض الشرّاح بائعات هوى. ولا نعلم هل يشكّل تدخّلهن هنا مناسبة لتحرير "بوتوم" أم لاستعباده من جديد.

(٤) اللّبان هو صدر الحيوان. ويرى الشّراح في العبارة "يعْرض شكواه" دلالة جنسيّة.

هاء(*)

H

جميعُ الفظاظاتِ تغتصبُ الإيماءاتِ المُفزِعةَ، إيماءاتِ هورتَنس. عزلتُها هيَ الآليّةُ الإيروسيّةُ، ومَلالُها هوَ الحيويّةُ العِشقيّة(١). تحتَ رقابةِ طفولةٍ(٢) كانتْ هيَ، في عهودٍ عديدةٍ، النّظافةَ الصّحيّةَ اللاّهبةَ للأعراق. للشّقاءِ بابُها مُشرَع. الآنَ، في الشّغفِ بها أو في فِعلها تتحلّلُ أخلاقُ الكائناتِ الحاليّة(٣). يا للرّجفةِ المُرعبةِ للغراميّاتِ المبتدئةِ على الأرضيّةِ الدّاميةِ وعبرَ الهيدروجين المُضيء(٤)! جِدوا هورتَنس.

(*) قصيدة مكتوبة ضمن الجنس الأدبيّ المعروف بـ "الأحجية"، تلقّتْ تأويلات عديدة لعلّ أكثرها إقناعاً هذا الذي يشير إليه أنطوان آدم، والذي يرى أنّ رامبو اختار "هورتَنس Hortense" اسماً لبطلة القصيدة لتضمنّه على الحروف التي يتكوّن منها اسم "إيروس Eros"، إله الشّوق العاشق. آخرون، منهم إيتيامبل وأندريه غويو، يرون في الحرف إشارة إلى العادة السرّية، فالمفردة "عادة (habitude)" تبدأ بالحرف الذي يُبرزه العنوان. قد يصحّ هذا على إحدى عبارات القصيدة لكنْ لا يمكن أن يشملها كلّها. ونحن نرى في تأويلات كهذه ضرباً من الشّطط والابتعاد عن المنطق الشعريّ نفسه. ينبغي في الحقيقة، على ما يرى ميشيل دوغي Michel Deguy في مقالة أشرنا إليها في مقدّمة المترجم، التّفكير بمطلق للأنوثة يرسمه رامبو في مواضع عديدة من عمله. إجمالاً، القصيدة تحيّة للغريزة الجنسيّة التي كانت في الماضي ممارسة تلقائيّة وصارت اليوم مغيّبة أو محفوفة بالإثم، وهو ما يفسّر دعوة الشّاعر في خاتمة القصيدة للخروج للبحث عنها من جديد.

(١) خلافاً للعزلة التي تدفع إلى إيروسيّة متوحّدة، يظلّ ارتباط الشّوق بالآخر حيويّاً، حتّى إذا كان يتمخّض عن مَلال "الجسد العزيز" و"القلب العزيز" ("طفولة - I").

(٢) لا يقصد أنّ هورتنس تخضع لرقابة الطّفولة بل أنّ الطّفولة تظلّ تحت الرّقابة وفي منأى عن هورتنس، لا يقْربها المرء إلاّ في عهد "الغراميّات المبتدئة" المذكورة في خاتمة القصيدة.

(٣) الأخلاق الرّاهنة تتحلّل لقمعها هورتنس، خلافاً "للنّظافة الصّحيّة" التي ميّزت عهوداً متسامحة عديدة.

(٤) ضوء الغاز.

حركة(*)

الحركةُ المتعرّجةُ عندَ حوافِّ مَساقطِ النّهر،

والهاويةُ [الممتدّةُ] أمامَ حاملةِ سكّانِ السّفينة،

وسرعةُ انحدار الدّرابزون،

والدّفقةُ الهائلةُ للمجرى،

هذا كلّه يقودُ عبرَ أنوارٍ عجيبة،

وخلالَ الجِدّةِ الكيمياويّة(١)،

المُسافرينَ المُحاطينَ بأعاصيرِ مياهِ الوادي

(*) شأنها شأن "بحريّة"، هذه القطعة مكتوبة في أبيات متحرّرة من الوزن الثّابت والقافية، وسبقَ أن أشرنا إلى أهميّتها في ولادة القصيدة الفرنسيّة الحرّة الحديثة (أنظر حاشيتنا لقصيدة "بحريّة" أعلاه ولمقدّمة المترجم). ولعلّ رامبو يستلهم هنا عبور "المانش" الذي قامَ به صحبةَ ڤرلين وشعَرا فيه ببالغ السّعادة. يرى أنطوان آدم أنّ القصيدة تصوّر، من خلال اندفاع السّفينة، حركة الإنسانيّة السّاعية إلى التقدّم العلمي والاكتشافات، في نوع من مسيرة غازية تقود إلى الإثراء الشخصيّ وتتنطّح إلى إعادة تربية الشّعوب. مسيرة يدينها رامبو، لا بالقول بضرورة إيقاف التقدّم، بل بضخّ القصيدة بحنين مضمَر إلى البساطة البدائيّة. هو نوع من "طوفان" جديد يتنبأ رامبو بفشله، والقصيدة في نهايتها تسمّي السّفينة: " arche "، وهي المفردة نفسها التي تُستخدَم لتسمية سفينة نوح، كما يرد فيها تعبير "النّور الطّوفانيّ". ذلك أنّ الغزاة الجدد الذين تصوّرهم القصيدة جاؤوا حاملين جميع عناصر "الرّعب الاقتصاديّ" والرّياضة والتّربية، المألوفة، وكذلك "مخزونهم من الدّروس" الذي يهبه رامبو صورة سدّ منيع سيقف في اعتقاده عائقاً بينهم وبين التقدّم الحقيقيّ. ردّاً على هؤلاء الغزاة المرفّهين، يقف المتكلّم في النصّ ورفيقه في المقدّمة رافضَين الانخراط في هذا الزّحف، مغنّيَين كما لو للتّذكير، حسبَ برونيل، بأهميّة "الصّوت" لدى رامبو، أو لاستلهام صورة أورفيوس، الإله-العاشق-المغنّي، وهو يربض في مقدّمة السّفينة "آرغو".

(١) أي، حسبَ برونيل، موادّ جديدة وأخلاط جديدة.

وبالتيّار[١].

إنّهم غزاةُ العالَم
يبحثونَ عن الثّراءِ الكيميائيّ الشّخصيّ[٢]؛
الرّياضةُ والرّغَدُ[٣] يُسافران مَعهم؛
وهم يجلبون على هذا المركب
تربيةَ الأعراقِ والطّبقاتِ والحيوانات[٤].
إستراحةٌ ودوار[٥]
في النّورِ الطّوفانيّ،
في أُمسياتِ الدّرسِ الرّهيبة[٦].

فَمن المحادثةِ [الدّائرةِ بينَ] الأجهزةِ - الدّم[٧]، الأزهار، النّار، المجوهرات-

---

(١) إستخدمَ المفردة الألمانيّة " strom "، وتعني تيّاراً مائيّاً عنيفاً.

(٢) يؤكّد رامبو، حسبَ برونيل، على التناقض بين المشروع الجماعيّ والطّموح الشخصيّ، وكذلك بين البحث عن الجديد (الكيمياء) وغزو ما هو معروف (العالَم).

(٣) إستخدمَ المفردة الإنجليزيّة " comfort "، مع أنّ لها مقابلاً فرنسيّاً (confort). والرّياضة والرّغَد هما من العناصر التي يعرضها رامبو للبيع في القصيدة "بَيع تصفية".

(٤) أي كما حمل نوح في سفينته نماذج من النّاجين، "من كلّ زوجَين اثنَين" ("سورة هود"، ٤٠؛ "المؤمنون"، ٢٧). كأنّ هؤلاء "الغزاة" يندفعون في أعقاب طوفانٍ طوّح بالعالَم القديم، ولكنّ ما هو العالَم الجديد الذي سيُنشئون؟ هنا تبدو القصيدة وهي تفصح عن ارتياب رامبو.

(٥) يشير برونيل هنا إلى تناقض آخر معبَّر عنه باقتضاب: هذه السّفينة تهب الإحساس بالدّوار وفي الأوان نفسه توفّر الرّاحة لما فيها من وسائل الرّغَد المعروفة.

(٦) يشير برونيل إلى أنّ الرّهيب، منطقيّاً، هو الطّوفان، والدّروس هي التي تأتي بالنّور. رامبو يشوّش نظام الوصف عن قصد ليُبرز تناقض المشروع.

(٧) الأجهزة، حسب برونيل، تسمّي المشروع الحديث، والدّم يشير إلى الفعل البدائيّ ("سال الدّم"، "بَعد الطّوفان") الذي يبقى يتبطّن المشروع الحديث.

والحساباتِ القلقةِ في هذا المركب الفارّ،
يُرى مخزونُهم من الدّروس وهو يتدحرجُ كمثْلِ سدٍّ
أبعدَ من النّهجِ المائيّ الدّافِع[١]، هائلاً ومستنيراً دونَ انتهاء؛
وهم المقذوفُ بهمْ[٢] في الجذَلِ المُتناغم
وبطولةِ الاكتشاف.

وسْطَ أغرَبِ تقلّباتِ الطّقس
ثمّةَ فَتَيانِ ينعزلانِ على جِسرِ المركب،
- أهيَ وحشيّةٌ عتيقةٌ نَعذرُها؟ [٣]-
ويُغنّيانِ ويَرْبضان[٤].

---

(١) يبدو نهج البحر، كما أشار إليه ألبير بي (يذكره برونيل)، وهو يجتذب السّفينة في حركته الخاصّة.

(٢) هنا أيضاً يبدو جذل المغامرة وهو يقذف بالمسافرين في رحلة تتخطّاهم، تماماً كما كان عليه الأمر بالنّسبة للجنود الغزاة في "ديموقراطيّة".

(٣) مثْل هذا الانعزال كان، حسبَ برونيل، يبدو في العالَم القديم تصرّفاً لا يُعذَر، فكيف سينظر إليه غزاة العالَم الجدُد؟

(٤) موقف يرى فيه برونيل تحدّياً وحسْماً، يبين عنه على المستوى النحويّ للعبارة تكرار أداة العطف، وما كان بناء العبارة الفرنسيّة بحاجة إليه.

عِرفان (أو لعنات)(*)

إلى أُختي لويز ڤانين دو ڤورينغيم[١] : - على رأسها قبّعةُ الرّاهبةِ، الزّرقاءُ المُدارةُ صوبَ بحرِ الشّمال. - من أجلِ الغرقى.

إلى أختي ليوني أوبوا داشبي[٢]. مرحى[٣]- أعشابُ الصّيفِ الطّنانةُ العَطِنةُ[٤] - من أجل حُمّى الأمّهاتِ والصّغار.

(*) يستخدم رامبو في العنوان مفردة تعبّر في معناها الشّائع لا عن الإخلاص فحسب، بل كذلك عن الورَع والتّقوى وصلوات الخشوع التي تُقدّم للأولياء والقدّيسين. وهو يستخدم المفردة للتّعبير عن امتنانه لأشخاص، وهذا ما يدعم قوّة العرفان الذي يشعر به تجاههم. غفليّة الأشخاص المعنيّين تُسبغ على القصيدة غموضاً كبيراً. إلاّ أنّه يموقع وجوده في اللحظة التي يسدي فيها سلسلة "عرفاناته" هذه في عالَم قطبيّ شديد الشّبه بهذا الذي عليه تتأسّس رؤية قصيدته "بربريّ"، فكأنّ لحظة العرفان هي لحظة عبور الطّوفان الجديد (وهناك بالفعل إشارة إلى "الغرقى"). ومن خلال الصّوَر البالغة الوجازة التي تصف الأشخاص يقدّم رامبو صورة عن ماضيه وعمّا كان يريد أن يكون. يرى ستينمتز في سلسلة "العرفانات" هذه نوعاً من "صلاة دنيويّة". والشّاعر ميشيل ديغي Michel Deguy (في "ألفيّة رامبو"، مرجع أشرنا إليه في مقدّمة المترجم)، يذكّر بمعرفة رامبو المتينة للاّتينيّة ويرى أنّ مفردة العنوان (dévotion) تعمل هنا بمعناها اللاّتينيّ (devotio) الذي يفيد النّقيض التامّ لمعناها الفرنسيّ الشّائع: هي سلسلة لعنات وتجديفات من نوع ما يقذف به الكائن في لحظة يأس عميقة. فكأنّنا هنا أمام ما يُعرَف بالعربيّة بـ "الأضداد". ولترجيحنا صواب هذا التّأويل، وضعنا للقصيدة عنواناً آخر، مضاداً، بين قوسَين.

(١) يُرجَّح أنّ هذا هو اسم الرّاهبة-الممرّضة التي عنيت برامبو لدى إقامته في مستشفى بلندن. ويشير أنطوان آدم إلى أنّ القبّعة الرّهبانيّة المُدارة إلى الشّمال هي إشارة إلى كونها هولنديّة، ولاسمها بالفعل، حسبَ برونيل، رنين فلامنديّ.

(٢) يُحتمَل أنّها هي أيضاً كانت ممرضّة تكرّس جهودها لخدمة الأمّهات وصغارهنّ أثناء الولادة. وفي إنجلترا، حسب أندزوود، ثلاثون قرية أو بلدة تحمل هذا الاسم، فلا إمكان لتشخيص هويّة المرأة المقصودة، هذا إذا كان لذلك من ضرورة.

(٣) كتبَ: " Baou " قاصداً الإنجليزيّة " Bow " وتعني: "مرحى".

(٤) في "عمّال"، يشير رامبو إلى "الرّوائح المنفّرة للحدائق الخربة والحقول الجافّة"، وفي قصائد=

إلى لولو، الماردةِ التي بقيتْ مولعةً بالكنائس الصّغيرةِ من عهدِ **الصّديقاتِ**(١) ومن عهدِ تربيتها غيرِ المكتملة. - من أجلِ الرّجال!

إلى السيّدة فلانة!

إلى الفتى الذي كنتُ. إلى ذلك الشّيخِ القدّيسِ، متنسّكاً أو في إرساليّة تبشير(٢).

إلى فكرِ الفقراء. وإلى إكليروسَ(٣) رفيعٍ جدّاً.

إلى كلِّ مذهبٍ لا على التّفريق، في محلِّ العبادةِ هذا أو ذاكَ، وبينَ هذه الأحداثِ أو تلكَ، حيثُما اتّجهنا بمقتضى إلهامِ اللّحظةِ أو باتّباعِ رذيلتنا الجادّة(٤).

وإلى سيرسيتو(٥) في هذا المساء، سيرسيتو الثّلوجِ العاليةِ، الممتلئةِ كمثْلِ

=عديدة من ربيع ١٨٧٢ ("أغنية البرج الأعلى" وسواها) يشكو من القيظ الباعث على الظمأ. الصّورة هنا مدغمة بذِكر "حمّى الأمّهات والصّغار".

(١) "الصّديقات *Les Amies*" عنوان مجموعة صغيرة لڤرلين تتحدّث عن هذا النوع من الغراميّات المتبادلة بين النّساء، ممّا يوحي بأنّ لولو Lulu هذه مولعة بهذا النّوع من الغراميّات النسويّة (ومن هنا ينصح رامبو، ساخراً، بإرسالها إلى الرّجال ليشفوها).

(٢) مثلما لا نعرف مَن يقصد رامبو بالبراهما الوارد ذكره في "حيَوات - ١"، فلا نعرف مَن المقصود بهذا "الشّيخ القدّيس". يرى أنطوان آدم أنّ كلتا الصّورتين (القدّيس والبراهما) تبدوان وهما تحيلان إلى شيء راسخ في ذاكرة الشّاعر. ويرى برونيل أنّ رامبو قد يقصد هنا الشّيخ القدّيس الذي كان هو يحلم بأن يكونه، وذلك بدلالة قوله في "حيَوات ـ IV" "أنا القدّيس..."، لكنّ في وصفه له "متنسّكاً أو في إرساليّة تبشير" ما يجعلنا نتساءل عن مدى انطباقه على صورة رامبو عن نفسه.

(٣) مجموعة رجال دين يضعهم، حسبَ برونيل، عبر صفة "الرّفيع جدّاً"، بالتضادّ مع الصّليبيّين وأعضاء "مجلس المسيح" الذين يذكرهم في "دم فاسد" ("فصل في الجحيم").

(٤) لعلّه، على ما يرى برونيل، يقصد استعادته "التلهّفات" التي تميّز الكائن المندفِع و"الحسابات" العائدة إلى الكائن الجادّ، المذكورَين في "سونيتة" ("فتوّة").

(٥) كتبَ: Circeto، ولعلّه اسم امرأة يريد أن يخصّها هذا المساء بعِرفانه (أو سخريته). ويرى برونيل أنّ رامبو ربّما نحَتَ المفردة انطلاقاً من Circé، اسم السّاحرة المذكورة في النشيد التّاسع من "الأوذيسّة". وينبّهنا ستينمتز إلى أنّ "ceto" تعني باليونانيّة "حوتاً". المقطع غامض نوعاً ما، ويوحي بالقطب الشّماليّ وبكون المرأة نفسها شماليّة.

سَمكةٍ، والمُزدانةِ كمثْلِ الشّهورِ العشرةِ الحمراءِ اللّيلِ[١]، - قلبها الذي هوَ من عنبرٍ ومن مَنيِّ الحوتيّات[٢]، - من أجلِ صَلاتي الصّامتةِ كأقاليم اللّيلِ هذهِ، والتي تسبقُ جساراتٍ هي أعنفُ من هذه الفوضى القُطبيّة.

بكلّ ثمنٍ وعلى جميعِ الأنغامِ، وحتّى في الأسفارِ الميتافزيقيّة[٣]. لكنْ ليسَ **آنئذٍ**[٤].

---

(١) يضخّم هنا، حسبَ برونيل، عدد الشهور (السّتة في الواقع) التي يكون فيها نهار القطب الشّماليّ أطولَ بكثير من اللّيل (ليل أحمر، أي مشعّ بالشّمس)، والتي لا تغيب الشّمس في أحد أيّامها فيكون نهارٌ طوله أربع وعشرون ساعة.

(٢) إستخدمَ المفردة الإنجيليزيّة " spunk "، وهي في المخطوطة غير واضحة الكتابة. وإنْ صحّ أنّها كذلك فهي، حسبَ أندزوود، تدلّ بالعاميّة الإنجليزيّة على منيّ الحوت. وبدلالة الكلام على العنبر في السّطر نفسه، ولمّا كان الحوت المعروف بحوت العنبر ينتج هذا المادّة في إفرازاته المنويّة، فلعلّ الصّورة تُحيل، على سبيل التّشبيه، إلى عالم الدّلافين هذا. يتساءل برونيل إن لم يكن فراغ هذا العالَم القطبيّ من البشر هو الذي يجعل رامبو يسدي تحيّة الإجلال هذه للحوتيّات. نفكّر نحن بأنّ رامبو، لمّا كان شبّهَ سيرسيتو بسمكة ممتلئة، اختار لها بكامل الطبيعيّة، وضمنَ ما يُدعى في البلاغة بالمجاز المتسلسل، تشابيه أخرى طالعة من عالم الأسماك نفسه.

(٣) يشير برونيل إلى أنّ رامبو يستخدم تعبير "الأسفار الميتافيزيقيّة" بمعنى السّفر إلى ما وراء العالَم المعروف، كما في "بربريّ".

(٤) يعتقد بعض الشّرّاح، وبينهم أنطوان آدم، أنّ رامبو، في وثبة الورَع (أو الغضب) هذه، يستبعد الدّين الذي صنعَ متاعب روحه في الطّفولة، أي المسيحيّة. إلاّ أنّ نحو العبارة (*Mais plus alors*) يبدو واضحاً ولا يحيل إلى الماضي بل يوحي، كما فهمه برونيل، بأنّ المتكلّم في النصّ لن يكون بحاجة إلى مثل هذه الصّلوات عندما يكون اجتاز اختباره القطبيّ الذي يتكلّم عليه. ستينمتز يقرأ العبارة بمعنى "لكنْ ليس بعدَ الآن"، ويفهمها على أنّها تعبير عن إرادةِ تجاوز.

ديموقراطيّة(*)

«العَلَمُ سائرٌ إلى المَنظرِ القذرِ[1]، ورطانتُنا[2] تطغى على رَنينِ الطّبل[3].

«سنُنعِشُ في المراكزِ[4] الدّعارةَ الأكثرَ كلبيّة. وسَنُبيدُ الانتفاضاتِ المنطقيّة[5].

«في البلدانِ البَليلةِ المُفَلفَلة![6] - في خدمةِ أبشعِ الاستغلالاتِ الصّناعيةِ أو العسكريّة.

(*) المتحدّث هنا، بدلالة المعقّفات التي تؤطّر كلامه من أوّل النصّ إلى منتهاه، ليس رامبو وإنّما أحد الجنود الغربيّين، المرتزقة أو المتطوّعين في حملات موجّهة لغزو الشعوب الأخرى. إنّه نقد رامبو لديموقراطية الغرب الغازية، ولمسيرتها القائمة على إرادة القوّة وتحقيق المتَع الأكثر ابتذالاً على حساب المحليّين أو الأهليّين. يرى ألان جوفروا Alain Jouffroy أنّ رامبو ما كانَ له أن يكتب هذا النصّ قبل مغامرته العابرة في القوّات البحريّة الهولنديّة وذهابه معها إلى جاوة في ١٨٧٦ وهروبه منها فور الوصول إلى هناك. وبصورة مفارقة، يبدو النصّ وهو ينطوي بين الأسطر على دعوة لتدمير هذا العالَم نفسه الزّاحف لتدمير الآخرين، عالَم "الزّنج الزّائفين" الخارجين في "نزهة" غازية وعليهم ترتسم جميع علامات التّشاوف والغطرسة وإرادة القتل. وهذا كلّه يمنح في اعتقادنا هذا النّص المكثّف راهنيّة عالية.

(١) يُلفت برونيل انتباهنا إلى أنّ المَنظر موصوف بالقذِر مع أنّ المتكلّم (الجنديّ الاستعماريّ) لم يصله بعد (هو سائر إليه): هو منظر مزدرى طالما لم يرفرف فيه علَم القوّة الغازية.

(٢) المشروع الأوّل للغازي هو أن يفرض "رطانته" الخاصّة وأن يعمل على تغييب اللّسان المحليّ أو تهميشه.

(٣) هو بالطّبع طبل الأهليّين المغزوّة بلادهم لا طبل الجند أنفسهم.

(٤) أي مراكز القرى والبلدات المفتوحة.

(٥) أي الانتفاضات البديهيّة، التي يمليها المنطق، فلا غبار على شرعيّتها، والتي سيثيرها وجود الغزاة.

(٦) أي البلدان المُنتِجة للفلفل وبقيّة التّوابل، بلدان هنديّة وشرقيّة بعامّة. وسبق أن استخدم رامبو في "حيَوات-١" تعبير "السّهول المُفَلفَلة".

«إلى اللّقاء هنا، أو في أيِّ مكان[١]. سنَنالُ، نحن المُجَنَّدينَ بالإرادةِ الطيّبةِ[٢]، الفلسفةَ الشّرسةَ[٣]؛ غيرَ عابئينَ بالعِلم، دُهاةً في [إيجادِ] الرّفاهيةِ؛ الموتُ لِلعالَم المُتقدِّم[٤]. إنّها المسيرةُ الحقّيقيّة[٥]. أماماً، في الدّرب!».

---

(١) سيذهبون إذَن إلى كلّ مكان: غزو توسّعيّ.

(٢) كتبَ: " Conscrits du bon vouloir "، يقصد أنّهم "متطوّعون"، ولكنّ المعنى الحرفيّ لتعبيره (الذي حاولنا تثبيته في التّرجمة) يظلّ أقوى، فكأنّ هؤلاء الجند منساقون أمام قوّة تتجاوزهم. ولطالما ابتعدَ رامبو عن الصّيغ الشّائعة والمواطئ المشتركة.

(٣) طِباق مقصود: ففلسفتهم قائمة على الوحشيّة والتّدمير، فما هي بفلسفة حقيقيّة.

(٤) كتبَ: " la crevaison pour le monde qui va "، عبارة بقيتْ، على بساطتها الظّاهريّة، تثير الجدل واختلاف التّأويل. بعضهم يرى أنّ هذا الجنديّ يدعو لإهلاك الإنسانيّة المنادية بالتقدّم، والبعض الآخر يعتقد أنّه يطلب، ببساطة، الموت للعالَم الذي يراه سائراً أمامه، العالَم الحاليّ.

(٥) كتبَ: (" ! En avant, route " "أماماً، في الدّرب")، حيثُما يُقال عادة: " En avant, marche "، ("إلى الأمام، سيروا")، وذلك ليتفادى تكرار المفردة " marche " ("السّير") في سطرين متتاليَين. ويرى ستينمتز أنّ رامبو تعمّد قلب نظام المفردات في العبارتين، فقد كان أكثر منطقيّة أن يكتب: " C'est la vraie route. En avant, marche! " ("إنّها الطّريق الحقيقيّة. إلى الأمامِ، سيروا").

عبقريّ(*)

هوَ الحنانُ[1] والحاضرُ ما دامَ فتحَ البيتَ للشّتاءِ المُزبِدِ والصّيفِ الصخّابِ[2]؛ هوَ منْ طهّرَ المشاربَ والأطعمةَ، هوَ سِحْرُ الأماكنِ الهاربةِ[3] والعذوبةُ فوق-الإنسانية للمحطّات[4]. هوَ الحنانُ والمستقبلُ، القوّةُ والحبُّ

(*) العنوان (" Génie ") مفردة مستعارة من العربيّة "جنّي"، وتعني في الفرنسيّة "جنّيّ" و"عبقريّ"، وهو ما نجده في أصل المفردة العربيّة أيضاً، إذْ كانت العرب تعتقد، كما هو معروف، بأنّ وراء كلّ شاعر جنيّاً أو شيطاناً ملهماً يقيم في وادي "عبقر". الكائن الذي يصوّره رامبو هنا هو عارِف ذو سلطان تحويليّ، مخلّص بلا هالة دينيّة، و"مارد" بلا عجائبيّة ولا خرافة. وقد آثرنا هنا التّرجمة إلى "عبقريّ"، تجنّباً لكلّ دلالة خرافيّة تنزع عن هذا الكائن صفته الإنسانيّة وتحيله إلى عالم الماورائيّات أو الغَيب. هو كيان عاصف يجمع في صفاته الفتنة الخارقة والعِلم الواسع والحنان المديد. ويرى بعض الشرّاح أنّ رامبو يرسم هنا بورتريته الشخصيّ ويقدّم العاطفة الجديدة التي كان يريد أن يحملها للإنسانيّة، أي، كما عبّر ستينمتز، فهذا "العبقريّ" إنّما يحمل ملامح مخترِعه. إنّه عقل جديد، مبدأ صيرورةٍ وحبٌّ وعافية، وكونيّة لا تنحصر بحدود الإنسانيّ. لا يتعارض مع الشّائق أو العجيب، لكنّه لا يمثّل ألوهة ولا إنساناً رجيماً أو ملعوناً. يُعلن عن نهاية الخرافات والتطيّرات، ويحقّق بنود التّحويل الرّامبويّ التي صارت مألوفة لدينا في هذا العمل والتي سنجد بياناً عنها داخلَ القصيدة. يبقى أن نشير إلى أنّ بعض نشرات "إشراقات" تختتم العمل بهذ النصّ (خاتمة أكثر "منطقيّة") وبعضها الآخر يختتمه بقصيدة "بَيع تصفية" (النّشرات القديمة بخاصّة). ويُلاحَظ أنّ كلتا القصيدتين تقومان على نوع من التّعداد أو الجرْد الشّعريّ لعناصر كان رامبو أسّسها بوضوح في قصائده الأُخرى.

(١) مفردة مفتاحيّة لدى رامبو: "القدْر الهائل من الحنان" الذي كان ينقصه ("حرب") و"سفَر في الحنان والصّخب الجديدَين" ("سفَر").

(٢) الفصول التي كان المتسكّع يخشى شظفها المتطرّف تبدو هنا، على ما يرى برونيل، متصالحة ومطوّعة.

(٣) يقيم، حسبَ برونيل، وحدة مدهشة بين ضدّين: ما هو آمن ومطمّن في الأماكن، ومتعة العذْو الهائم التي تثيرها المفردة "هروب".

(٤) بعدما مجّد في العبارة نفسها "الأماكن الهاربة"، يحيّي "المحطّات" باعتبارها مرافيء آمنة أو ملاذات=

الذي نرى إليه، نحنُ الواقفينَ في الغيظِ والسّأمِ، وهو يجتازُ سماءَ العاصفةِ وراياتِ الجَذل.

هوَ الحبُّ، قياسٌ كاملٌ أُعيدَ ابتكارُه[١]، عقلٌ شائقٌ ومفاجِئٌ، وهوَ الأبديّةُ: الماكنةُ[٢] المحبوبةُ للفضائلِ الآسِرة. جميعاً داهمَنا الخوفُ ممّا كان مُقدَّراً له ولَنا[٣]: يا لَمتعةِ العافيةِ فينا، يا لَوثبة مَلَكاتنا، حنانٌ أنانيٌّ وهوىً من أجلهِ، هوَ مَنْ يُحبّنا من أجلِ حياتهِ غير المتناهية...

نتذكّرُه نحنُ، وهوَ يُسافرُ... وإذا ما رحلتِ **العبادةُ**، فإنّ وعدَه سَيَرنُّ، إنّه سيَرنُّ: «إلى الوراءِ هذهِ التطيُّراتُ، هذهِ الأجسادُ القديمةُ، هذهِ الزّيجاتُ وهذهِ الحِقَب. هذه الفترةُ هيَ التي غَرِقَتْ!»

إنّه لن يرحلَ، لن يهبطَ ثانيةً من السّماءِ[٤]، ولن يُحقّقَ افتداءَ غضبِ النّسْوةِ وفرَحِ الرّجال وهذه الخطيئةِ بكاملها: فلقد اكتملَ الأمرُ، ما دامَ كائناً، وما دامَ محبوباً[٥].

=استراحة للمسافرين. ويرى ستينمتز (في محادثة شخصيّة) أنّ رامبو ربّما كان يخرف هنا عن وجهتها الدينيّة فكرة "الوقفات" التي تقوم بها بين الفينة والفينة مواكب العزاء ووفود الحجّاج في الأسبوع المدعوّ "الجمعة الحزينة" (ذكرى صلب المسيح).

(١) "الحبّ الجديد" الذي يطالب به الصّغار في "إلى عقل"، و"ثورات الحبّ المدهشة" التي كان "الأمير" يتوقّعها في "حكاية"، و"الوعد بحبّ متعدّد ومعقّد" الذي حَسِبَ "الأمير" نفسه أنّ "الجنّيّ" جاء يحمله له. وسبقَ أن كتبَ رامبو في "فصل في الجحيم": "الحبّ ينبغي أن يُعاد ابتكارُه".

(٢) تذكّر الصّورة بـ "الإله النازل في آلة" (مصطلح مسرحيّ سبقَ شرحه، أنظر حواشينا للقصيدة "تصوّف").

(٣) أي، حسبَ برونيل، ما كان الصّغار في "إلى عقل" يدعونه "حظوظنا" ويطالبون بتغييره.

(٤) يقصد أنّه لن يكون مسيحاً جديداً ولن يجترح معجزات، بل ستكون عجيبته أرضيّة أو دنيويّة.

(٥) لئن لم يحقّق افتداءً، فلأنّ هذا الافتداء حاصل بمجرّد وجوده، وبمجرّد كونه محبوباً (محاجّة تفيد، على ما يرى برونيل، من لغة السّفسطة، كما هو حاصل في مقاطع عديدة من "فصل في الجحيم").

يا لأنفاسِهِ، يا لالتفاتاتِ رأسِه[١]، يا لَعَذْواتِهِ! يا لَسرعتهِ المُرعبةِ في إكمالِ الصُّورِ والأفعال.

يا لَخصوبةِ الفكرِ ورحابةِ الكون!

جَسَدُهُ! التحرُّرُ المحلومُ بِهِ، وصَعْقةُ[٢] البَرَكةِ المَردوفةِ بعُنفٍ جديد!

نظَرتُه، يا لنظَرتهِ! جميعُ رُكوعاتنا القديمةِ وعقوباتنا وقد **ألغاها** هوَ[٣].

نهارُه! جميعُ الآلامِ الصّاخبةِ المتنقّلةِ وقد أبطلتْها الموسيقى الأكثرُ تأجُجاً[٤].

خطواتُه! الهِجراتُ الأوسعُ من الغزواتِ القديمة[٥].

آهِ نحنُ وهوَ! الكِبرياءُ الأكثرُ تسامحاً من كلّ ألوانِ الشّفقةِ القديمة[٦].

يا للعالَم! ويا للّنشيدِ الجليّ للأرزاءِ الجديدة![٧]

لقد عَرفَنا كلَّنا وأحبَّنا كلَّنا. فلنعرفْ، في ليلةِ الشّتاءِ هذه[٨]، من رأسٍ بحريٍّ إلى آخرَ، ومن القُطبِ العاصفِ إلى القصرِ، ومن الجمهرةِ إلى

---

(١) كتبَ: " ses têtes "، وهو ما لا تمكن ترجمته حرْفيّاً ("رؤوسه")، فهو يقصد التفاتات وإيماءات تعرب عن حركيّة عالية وتذكّر بإيماءات الرّأس المعزوّة لها قدرة إنجازيّة فوريّة لدى الآلهة القدامى (أنظرْ حواشي "إلى عقل").

(٢) يرى فيها ستينمتز تناصّاً مع الصّعقة التي أصابت القدّيس بولس في طريقه إلى دمشق، وعادت له برؤيا.

(٣) يزيل الرّكوعات المفروضة والخوف من العقوبات والتكبيتات المرافقة للتّوبة. وقد استخدمَ للإلغاء الفعل " relever " وهو نفسه الذي أشاعه الفيلسوف المعاصر جاك دريدا كترجمة لـ " Aufhebung " الهيغليّ، الذي يعني النّسْخ أو التّجاوز الجدَليّ أو الارتقاء.

(٤) نشاز العذابات يُحوَّل إلى تناغم جديد.

(٥) حركيّة غير غازية تحلّ محلّ منطق الغزو القديم، وسبقَ أن كتبَ في "فصل في الجحيم": "كنتُ أحلم بهجراتٍ للأعراق والقارّات".

(٦) محلَّ نزعة الإحسان أو الرّأفة القديمة ينشر هو روح الكبرياء، وهو التّعريف الدّقيق لرأفته التي هي رأفة "قاسية".

(٧) فوضى جديدة هي وعد بعالَم جديد.

(٨) ما يشبه، على ما يرى برونيل، عيد ميلاد مضاداً، أو دنيوياً.

الشّاطئ، ومن النّظراتِ إلى النّظراتِ، أن نناديَه، بالقوى والمشاعر المُنهَكةِ[1]، وأن نراهُ، ونَدفعَه بعيداً[2]، وفي تلاطمِ المدّ والجزْر مثلَما في أعلى صحارى الجليدِ أن نتبعَ خطواتِهِ، أنفاسَه، جسدَه، نهارَه[3].

---

(١) يرى فيها برونيل تضافُر القوّة والضّعف داخلَ جماعة، أو قبولاً بتناوب الرّجاء وتناقص الأمل داخلَ كائن بذاته.

(٢) يدفعونه بعيداً بأن يستغنوا عنه كما رأى الشّاعر رنيه شار René Char، الذي يرجع إلى نيتشه وإلى لوترِيامون ويؤكّد أنّ هذا "العبقريّ"، بعدما "قدّمَ لنا إلزاماته الشّاملة، يسألنا أن نقصيه"؛ أو كمن يتقاذفون كرة تعبيراً عن الفرح أو يتناقلون خبراً سارّاً من قرية إلى أخرى حسبما يرى برونيل؛ أو كما تبعث مرآة بإشعاع صورة كما يرى ألبير بي.

(٣) يستعيد في خلاصة نهائيّة الكلمات الأساسيّة التي شكّلت مفاتيح عباراته التّعداديّة السّابقة، فنحن هنا أمامَ ما يشبه جرْدة لِجرْدة.

ملحق I

خمس رسائل لرامبو الرّحّالة(*)

(*) كتب رامبو من أوربّا ومن إفريقيا، أي من اليمن والحبشة (إثيوبيا حاليّاً) لعائلته ولعدد من أصدقائه (خصوصاً صديق فتوّته إيرنست دولائيه) ولمُشغّليه، رسائل وافرة منشورة ضمن آثاره الكاملة. نختار منها هنا خمس رسائل تبدو لنا دالّة على حقيقة مسعاه كرحّالة وتاجر: لم يكن المال مطلبه النهائيّ، بل كان ينشد الرّاحة العادلة، عارفاً في الأوان ذاته بكونه محكوماً عليه بتيهٍ لا نهاية له. كما إنّ هذه الرّسائل، في بنائها ولغتها، وفي ما وراء عفويّتها الظاهريّة، إنّما تشهد على أنّ الانهمام الأدبيّ لم يفارق رامبو الرحّالة. ومَن نظرَ بإمعان إلى بناء الرّسالة الأولى، التي تُعدّ نصاً أدبيّاً، والمعروفة بـ "عبور جبل السّان غوتار"، وإلى تقطيع الجملة فيها، تذكّرَ نثر "إشراقات" البلّوريّ ونصاعة العبارة الرّامبويّة.

١ ـ إلى أهله، من جنَوَة
(المعروفة بـ«رسالة عبور جبل السّان-غوتار»)(*)

جنَوة، الأحد، ١٧ تشرين الثاني/ نومبر ١٨٧٨

أصدقائي الأعزّاء،

وصلتُ إلى جنوة هذا الصّباح، وها أنا أستلم رسائلكم. إنّ رحلةً إلى مصر ليُسدّد ثمنها بالذّهب، ولذا فما من فائدة. سأنطلق في الاثنين، ١٩، في التّاسعة مساءً. وسنصل في آخِر الشّهر.

أمّا عن شاكلة وصولي إلى هنا، فقد كانت حافلة بالعقبات، ولقد «رطّبَها» الموسم من وقت إلى آخر. على الخطّ المستقيم الذّاهب من «الأردين» إلى سويسرا، ولمّا كنتُ أريد اللّحاق من روميرمون بالقطار الألمانيّ في ڤاسرلنغ، كان عليّ أن أمرّ بمنطقة «الڤوج»؛ بالعربة أوّلاً، ثمّ سيراً على القدمين، ما دامت أيّة عربة لا تقدر أن تتحرّك في ما معدّله خمسون سنتمتراً من الجليد، وسطَ عاصفةٍ معلنة. لكنّ المأثرة المتوقّعة كانت هي عبور «الغوتار»، الذي لم

(*) هذه الرّسالة عثرتْ عليها شقيقته إيزابيل في ١٨٩٢. رسالة هامّة تشكّل، إلى جَمالها المُشار إليه أعلاه، صورة نفسيّة لرامبو في بداية رحلاته الكبرى، بعدَ ما اخترقَ أوربا وأقام في بلدان منها عديدة (خصوصاً إنجلترا وبلجيكا وألمانيا). بعدَ هذا العبور الذي تُصوّره الرّسالة، يبلغ رامبو قبرص حيث سيعمل لما يقرب من نصف سنة مُشرفاً على عمّال بناء. ثمّ يعود إلى فرنسا ليغادرها بعدَ شهور في رحلته النهائيّة إلى اليمن والحبشة، التي سيُعاد منها مبتور السّاق ليتوفّى في مرسيليَه في العاشر من تشرين الثاني/ نوڤمبر ١٨٩١. نشير أخيراً إلى أنّ رامبو، في كلامه في هذه الرّسالة على الجبل، يحذف من اسمه مفردة "سان" (القدّيس)، ويكتفي بدعوته "الغوتار".

يعد أحدٌ ليجتازه بالعربة في هذا الموسم، فما كنتُ بالنتيجة لأقدرَ على اجتيازه بالعربة.

يبدأ طريق الغوتار في آلتدورف، عند الطّرف الجنوبيّ من بحيرة الكانتونات الأربع التي اجتزناها بالقارب البخاريّ. وفي آمستغ، على مسافة خمسة عشر كيلومتراً من آلتدورف، تبدأ الطّريق بالصّعود والانعطاف بحسب طبيعة جبال الألب. لم يعدْ من وديان، فلا نفعل سوى أن نشرف على المَهاوي، من فوق صوى الطّريق[١]. قبل أن نبلغ آندرمات، نمرّ بموضعٍ مرعب بصورة فريدة يُدعى «جسْر الشّيطان» Le Pont-du-Diable، - هو معَ ذلك أقلّ جمالاً من الڤيا مالا Via Mala («الدرب السّيّئ») في الشبلوغن، الذي لديكم عنه رسمٌ محفور. في غوشينين، وهي قرية أصبحت بلدة بباعثٍ من تكاثر العربات، تُرى في غور الشّعبِ فوّهة النّفق المشهور، وورشة المشروعِ ومَطاعمه. والحقّ، فإنّ هذه البلاد القاسية المظهر مُشتَغَلَة بكاملها وشَغولٌ جدّاً[٢]. فلئن كنّا لا نرى في الشّعب درّاسة بخاريّة، فنحن نسمع في كلّ مكانٍ تقريباً المعوَل والمنشار في الارتفاع غير المرئيّ. لا حاجة للقول إنّ صناعة البلاد تتجلّى خصوصاً في أخشابها. ثمّة الكثير من حفريّات المناجم. ويريكم أصحاب النُّزُل عيّناتٍ من حجارتها متراوحةً في الغرابة يقولون إنّ الشّيطان[٣] يأتي لاشترائها في ذروة التّلال ويمضي ليُعيد بَيعها في المدينة.

ثمّ يبدأ الصّعود الحقيقيّ، في هوسپنتال كما أظنّ: هو أوّلاً تسلّقٌ، عبرَ مساربَ عرضانيّة، ثمّ عبرَ الهضاب أو باتّباعِ جادّةِ العربات ببساطة. فينبغي أن تتصوّروا أنّ من غير الممكن هنا انتهاج هذهِ الأخيرة دوماً، ما دامت لا تصعد إلاّ في منعرجات أو على مشارف هشّة، ممّا يتطلّب زمناً لا انتهاء له، في

---

(١) تُدعى "الصّوى الدّيكامتريّة" (العشر-متريّة) لأنها تشير إلى تقدّم الطّريق محسوباً بعشرات الأمتار.

(٢) تجاور صيغتَي المفعوليّة واسم المبالغة للفاعل مقصود. هي بلاد دائمة الشّغل وأهلها دائمو الاشتغال على طبيعتها.

(٣) يصوّر لنا اعتقادات السكّان.

حين لا يبلغ ارتفاع طريقنا الشّاقوليّة سوى ٤٩٠٠[١] من كلّ جانب، بل حتّى أقلّ من ذلك، نظراً لعلوّ الجوار. ونحن لا نصعد شاقوليّاً، بل نتبع مساراتِ صعودٍ مألوفةً، إن لم تكنْ دارجة. هكذا يُدرك غير المعتادين على الجبال أنّ جبلاً يمكن أن يكون له رأس، لكنّ الرّأس ليس هو الجبل. وعليه، فذروة الغوتار تمتدّ على كيلومترات عديدة.

إنّ الطّريق، التي لا يتجاوز عرضها ستّة أمتار، يغطّيها الوقتَ كلّه عن اليمين هطولُ ثلج يقارب ارتفاعه مترين، ويُقيم على الطّريق في كلّ لحظة حاجزاً بعلوّ مترٍ ينبَغي شقّه وسطَ عاصفة منفّرة مصحوبة بالبَرَد. فتصوّروا! وما من ظلال، لا في الأعلى، ولا في الأسفل، ولا حولَنا، مع أنّننا مُحاطون بأشياء ضخمة؛ لم يعد من طريق ولا من هاوياتٍ، ولا من شِعاب ولا من سماء: لا شيء سوى بياضٍ تحلم به، تلمسه، تراه أو لا تراه، إذ يتعذّر رفع العينين عن الرّكام الأبيضِ الذي نحسبُ أنّه وسَطُ النهج. يتعذّر رفع الأنف وسطَ ريح باردةٍ هيَ من العنف بحيث تجعل الشّاربَين والرّموش تتكلّس كمثْلِ هوابط الكهوف، والأذنَ تتمزّق، والعنقَ يتورّم. ولولا الظلّ الذي يشكّله الإنسان نفسه، ولولا أعمدة التّلغراف التي تتبع الطّريق المفترَضة، لأصبحَ المرء بمثل حيرة عصفورٍ وجدَ نفسه في فرْن.

هوذا مترٌ وأكثرُ من الجليد ينبغي شقُّه، على امتدادِ كيلومتر. لا يرى أحدٌ ركبتيه طويلاً. وإنّ هذا لَيسخُن. لاهثينَ، لأنّ العاصفة الثلجيّة تقدر أن تطمرنا في نصف ساعةٍ دونَ كثير عناء، كنّا يحثّ بعضنا البعضَ بالصّراخ (فلا يرتقي الناس هنا الجبلَ وحداناً أبداً، بل زرافات). وأخيراً هي ذي عربة-حانوت: نقْتني عندها كوبَ ماءٍ مملّحٍ مقابلَ سنتيم ونصف السّنتيم[٢]. ثمّ نعاود السّير. لكنّ الرّيح تهتاج، والطّريقَ تتغطّى على نحوٍ مرئيّ. هي ذي قافلة زلاّجاتٍ، وهوَذا جوادٌ سقطَ منطمراً إلى وسَطه. لكنّ الطّريق تضيع. من أيّة ناحيةٍ من

---

(١) لا يحدّد وحدة المساحة، ولكن الأرجح أنّه يحسب بالأمتار، كما يفعل الفرنسيّون عادةً، لا بالأقدام.

(٢) لا يشخّص العُملة.

الأعمدة هيَ؟ (لا أعمدة إلاّ في أحد جانبَيها). نحيد عن النّهج، نغوص حتّى الأضلاع، بل حتّى الإبطين... يتراءى ظلّ شاحب وراءَ خندق: إنّه مأوى الغوتار، مبنى مدنيّ مضياف، بناء شنيع من الصّنوبر والحجر؛ [يعلوه] بُرج صغير. نقرع الجرس، فَيستقبلنا فتى أحول؛ نصعد إلى حجرةٍ منخفضة غير نظيفة، يتحفوننا فيها بالخبز والجبنة، وبالحساء والنّبيذ. نرى الكلاب السمّينة الصّفراء الجميلة المعروفة حكايتها[1]. عمّا قريب سيصل متأخّرو الجبل شِبهَ موتى. في العشاء نحن ثلاثون، يوزّعوننا، بعدَ تناولِ الحساء، على فرُشٍ من القشّ قاسيةٍ وتحتَ أغطيةٍ غير كافية. في اللّيل، نسمع المُضيفين يُعربونَ في تراتيلَ مقدّسة عن اغتباطهم لكونهم سرقوا هذا اليومَ أيضاً الحكوماتِ التي تتقدّم لكوخهم بالإعانة.

في الصّباح، بعدَ الخبز والجبنة والنّبيذ، نخرج وقد أنعشَتنا هذه الضّيافة المجّانيّة التي يمكن إدامتها بقدر ما تتيحه العاصفة: هذا الصّباحَ، تحتَ الشّمس، يبدو الجبل رائعاً حقّاً: لم يعد من رياح، المكان كلّه في نزول، عبرَ مساربَ عرضانيّة، مع وثباتٍ وتدحرجاتٍ هائلةَ المدى تُتيح الوصول إلى أيرولو، في النّاحية الأخرى من النّفق، حيث تستعيد الطّريق طابعَ الألب، الدّائريَّ والحافلَ بالشّعاب، والنّازل. وأولاءِ نحنُ في «التيسان» Le Tessin.

الطريق مغطّاة بالجليد على امتداد أكثر من ثلاثين كيلومتراً أبعدَ من الغوتار. على بُعد ثلاثين كلم فحسب، في جورنيكو، يتّسع الوادي قليلاً. بضعُ عرائش كرومٍ وحقول صغيرة يسمّدونها بعنايةٍ بورقِ أشجارٍ وبقايا صنوبر لا بدّ أنّها كانت استُخدمَت فرُشاً للدوابّ. على الطّريق تتوالى المِعاز والثّيران والأبقار الرّماديّة والخنازير السّود. في بيلّينزونا سوق منتعشة لهذه الحيوانات.

---

(١) يُعلمنا ستينمتز أنّ تعبير "المعروفة حكايتها" يجد تفسيره في كون رامبو يشير هنا إلى كلاب الإنقاذ المعروفة في الجبال، وتدعى فصيلة منها "كلاب السّان-برنار" (باسم جبل معروف في سلسلة جبال الألب، يدين بدوره باسمه للقدّيس برنار دو مونتون، الذي أقام هناك في القرن الحادي عشر مأوى للمسافرين). هي كلاب متينة وتمتّع بحاسّة شمّ قويّة، تُطلَق في الجبال أثناء العواصف الثلجيّة لتبحث عن التّائهين والمُعاقين بالثّلج.

في لوغانو، على مسافة عشرين فرسخاً من الغوتار، نستقلّ القطار ونذهب من بحيرة لوغانو الشيّقة إلى بحيرة كومو الشيّقة هي أيضاً. بعدَ هذا، نتبع المسار المعروف.

مع كامل الإخلاص، أشكركم، وفي غضون عشرين يوماً ستتلقّون رسالة.

صديقكم.

٢ ـ إلى أهله، من هراري(*)

شركة مازران وڤيانيه وبارديه،
ليون ـ مرسيلية ـ عدن
هراري، في ٦ نوّار/ مايو ١٨٨٣

أصدقائي الأعزّاء،

إستلمتُ في هراري، في الثّالث من نيسان/ أبريل، رسالتكم المؤرّخة في ٢٦ آذار/ مارس.

تقولون إنكم أرسلتم لي صندوقين من الكتب. إستلمتُ صندوقاً واحداً في عدن، هذا الذي يقول دوبار أنّه وفر من أجله خمسة وعشرين فرنكاً. الآخر، ربّما وصل إلى عدنَ، ومعه مقياس المساحة. ذلك أنّني أرسلت لكم، قبل مغادرة عدن، صكّاً بمائة فرنك مع قائمة كتب أخرى. لعلّكم تلقّيتم مبلغ الصكّ؛ والكتب ربّما اشتريتموها. لم أعد في الوقت الحاضر مُلمّاً بالتواريخ. عمّا قريب، سأبعث لكم بصكّ آخر بمائتي فرنك، إذ ينبغي أن أستجلبَ جاماتٍ للتّصوير الفوتوغرافيّ.

قيمَ بهذه الصّفقة على أحسن وجه؛ ولو أردتُ فسأسترجع بسرعةٍ الألفيَ فرنك اللّذين كلّفنيهما هذا الشّراء. الجميع يريدون أن يُصوَّروا هنا؛ بل إنّهم

(*) اخترنا هذه الرسالة لأنها تصوّر أفضل من سواها المزاج الحقيقيّ لرامبو في سنوات إقامته العشر في إفريقيا، ناشداً الراحة، مشدوداً إلي سرابات بحثٍ غير متناه، حالماً بابنٍ يُحسن تربيته ويهيّئ له سبل العِلم الواسع الذي لم يفلح هو في اكتسابه.

ليَعرضون جنيهاً مقابلَ كلّ صورة. لستُ بالمستقرّ جيّداً بعد، ولا بالمُلمّ بالأشياء؛ لكنّني سأكون كذلكَ بسرعة، وسأرسل لكم أشياء عجيبة.

هنا صورتان لي، صوّرتُهما بنفسي. أنا هنا دائماً بأفضل ممّا في عدن. هنا الأشغال أقلّ، والهواء أكثر بكثير، والخُضرة، إلخ.

جدّدتُ عقدي هنا لثلاث سنواتٍ، لكنّني أعتقد أنّ الوكالة ستُغلق عمّا قريب، ما دامت الأرباح لا تغطّي التّكاليف. ومن المتعاقد عليه أنّهم في حال استغنائهم عن خدماتي يسدّدون لي تعويضاً لثلاثة أشهر. في نهاية هذا العام، سأكون أكملتُ في هذه الوكالة ثلاث سنوات.

إنّ إيزابيل لمخطئة في عدم التزوّج إذا ما تقدّم أحدُ الجادّين، المتعلّمين، رجلٌ ذو مستقبل. كذلك هي الحياة، والعزلة على هذه الأرض شيء سيّئ. من ناحيتي، أنا نادم لأنّي لم أتزوّج ولم أعمل على تكوين أسْرة. لكن في اللحظة الرّاهنة، أنا محكومٌ عليّ بالتّيه، موثوقاً إلى مشروع مُتَناءٍ، ويوماً فيوماً أفقدُ محبّةَ المناخ وطرائقَ العيش بل حتّى اللغةَ في أوربّا. وَا أسفاه! فيمَ تخدم جميع هذه الرّحلات ذهاباً وإياباً، هذه المتاعب وهذه المغامرات بين أعراقٍ غريبة، وهذه اللّغات يحشو بها المرء ذاكرته، وهذه المشقّات التي لا تُسمّى، إذا لم أقدرْ ذاتَ يوم، بعد سنواتٍ، أن أستريح في مكانٍ يحلو لي بعضَ الشّيء وأعثر على أسْرة، ويكون لي على الأقلّ ابنٌ أُنفق المتبقّي من عمري في تربيته كما أفهم التربية، وأزّينه وأُسلّحه بالتعليم الأوفى الذي يمكن بلوغه في هذا الزّمان، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً مشهوراً، رجلاً قويّاً وثريّاً بالعِلم؟ لكنْ من يدري كم ستدوم حياتي في هذه الجبال؟ يمكن أن أختفي، وسطَ هذه الأقوام، دونَ أن يذيعَ النبأ أبداً.

تحدّثونني عن أنباء السّياسة. لو عرفتم كم أنا غير عابئ بها! لم ألمسْ صحيفة منذ أكثر من سنتين. كلّ هذه السّجالات تبدو لي الآنَ متعذّرةَ على الفهم. كالمسلمين، أعرف أنّ ما يقع يقع، وكفى.

الشيء الوحيد الذي يهمّني هو أخبار البيت، وإنّني لسعيدٌ دائماً إذ أستريح إلى لوحة عملكم الرّيفيّ. من أسفٍ أنّ الطقس بالغ البرودة لديكم ومكفهرّ في

الشّتاء! لكنّكم الآن في الرّبيع، والطقس عندكم الآنَ مقاربٌ لهذا الذي أنا فيه هذه اللّحظة، هنا في هراري.

في هاتين الصّورتين تروننَي، واقفاً في إحداهما عند سطيحة المنزل، وفي الأخرى واقفاً في مزرعة للبُنّ صغيرة؛ وفي ثالثةٍ مصالباً ذراعيَّ في بستان موز. هذا كلّه طغى عليه البياض بباعث من المياه الرديئة التي أستخدم في تحميض الصّوَر. لكنّي سأنجز صوَراً أفضل في المستقبل. فهاتان الصّورتان لتذكيركم بوجهي لا أكثر، ولإعطائكم فكرةً عن المناظر هنا.

إلى اللّقاء،

رامبو.

شركة مازران وڤيانيه وباردَيه،

عدن.



٣ ـ إلى أهله من القاهرة(*)

القاهرة، ٢٣ آب/ أغسطس ١٨٨٧

أصدقائي الأعزّاء،

لقد انتهت رحلتي إلى الحبشة.

كنتُ قد شرحتُ لكم كيف أنّني، بعدَ وفاة شريكي(١)، واجهتُ في شوا(٢) مصاعبَ جمّة في ما يعلّق بتركته. لقد جعلوني أسدّد ديونه مرّتين، ولاقيتُ مشقّة مروّعة في إنقاذ حصّتي من المشروع. لو لم يُتَوفَّ شريكي، لكنتُ ربحتُ ثلاثين ألف فرنك، والآنَ لا أجد معي سوى الخمسة عشر ألفاً التي كانت عندي، بعدما كلّفتُ نفسي عناءً رهيباً طيلةَ ما يقرب من عامين. كم أنا عديم الحظّ!

جئتُ إلى هنا لأنّ القيظ في [منطقة] البحر الأحمر كان مفزعاً هذه السّنة: من خمسين إلى ستّين درجة في جميع الأوقات؛ ولمّا كنتُ وجدتُني وقد أصابني ضعف شديد، بعد سبع سنوات من التّعب الذي يفوق التّصوّر والحرمانات الأكثر فظاعة، فقد بَدا لي أنّ شهرين أو ثلاثة أشهر أمضيها هنا

(*) هذه الرّسالة تعبّر عن الوضع المزري الذي وجد فيه رامبو نفسه بعد وفاة شريكه لاباتو، واضطراره لتسديد ديونه عنه، والنّهاية الخاسرة لصفقتها المشتركة.

(١) هوَ بيار لاباتو Pierre Labatut، وفي الرّسالة التّالية لهذه معلومات إضافيّة عن صفقتهما المشتركة، وعمّا تسبّبت به وفاة هذا الأخير لرامبو من عناء وخسارات.

(٢) "شوا (Le Choa)" إقليم كان يشكّل جنوب الحبشة (إثيوبيا حاليّاً)، واليوم يحتلّ وسَطها بباعث من التوسّعات المتتالية. كان مقرّ سلطة مينليك الثّاني، ومنه سيفرض مينليك سلطانه على سائر الحبشة ويصبح امبراطورها. باعه رامبو، بشروط خاسرة، بنادق مكّنته من مجابهة الإنجليز وفرض سلطانه.

ستعيد لي قوّتي؛ ولكنّ هذا مُكلف أيضاً، لأنّي ليس لديّ ما أقوم به هنا، والعيش هنا هو على الطّريقة الأوربيّة وباهظ الثّمن.

يُنكدّني هذه الأيّام روماتيزم في الحقوين، ما أشدّ ما يُسخِطني! أعاني من الرّوماتيزم أيضاً في فخذي اليسرى، وهو يشلّني أحياناً، ومن وجع في مفاصل الرّكبة اليسرى، ومن روماتيزم (ليس بالجديد) في الذّراع اليمنى؛ صار شَعري رمادياً تماماً. وأنا أتصوّر أنّ حياتي مشرفة على الانهيار.

تصوّروا كيف تكون عافية الإنسان بعد مآثر من النّوع التّالي: رحلات بحريّة وأسفار بريّة على ظهر حصان، ثمّ في قاربٍ من جديد، بلا ملابس، ولا مأكل، وبلا ماء، إلخ.، إلخ.

أنا متعب أكثر ممّا يمكن احتماله. ليس لديّ من عمل في الوقت الحاضر. وأنا أخشى أن أفقد القليل الذي أملك. تصوّروا أنّني أحمل باستمرارٍ في حزامي من الذّهب ما قيمته ستّة عشر ألف وبضع مئات من الفرنكات؛ يزن هذا ثمانية كيلوات ويتسبّب لي بالزّحار.

مع ذلك، لا أقدر أن أذهب إلى أوربّا لأسباب عديدة. أوّلاً لأنّني [إنْ ذهبتُ فـَ] سأموت في الشّتاء؛ ولأنّني معتادٌ على حياة التّجواب والسّير بلا هدى؛ وأخيراً لأنّني ليس لي من مكانة [في أوربّا].

عليّ أن أمضي ما بقيَ لي من العُمر شارداً في شتّى ضروب الحرمان والتّعب، لا أنتظر سوى الموت في العمل الشاقّ.

لن أطيل المكث هنا: لا عمل لديّ وكلّ شيء باهظ الثّمن. سأكون مجبَراً على الرّجوع ناحيةَ السّودان والحبشة أو شبه الجزيرة العربيّة. قد أذهب إلى زنجبار، التي يمكن القيام انطلاقاً منها برحلات طويلة في إفريقيا، وربّما إلى الصّين أيضاً، أو إلى اليابان، مَن يعلم إلى أين؟

أرسلوا لي أخباركم. أتمنّى لكم السّعادة والسّلام.

بكلّ إخلاص.

٤ - إلى السيّد دو غاسپاري، من عدن(*)

عدن، ٩ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٨٨٧

سيّدي،

إستلمتُ رسالتك المؤرّخة في ٨ وسآخذ ملاحظاتك بعين الاعتبار.

أبعث لك هنا بصورة عن حساب نفقات قافلة لاباتو، إذ ينبغي أن أحتفظ معي بالأصل، لأنّ رئيس القافلة الذي أمضى عليه اختلسَ فيما بعدُ شطراً من الأموال التي قدّمها له «العزيز»[1] لتسديد كلفةِ الجِمال. يُصرّ «العزيز» في الواقع على عدم دفع نفقات القافلة مباشرةً للأوربيين الذين سيُتاح لهم بذلك التّسوية بلا صعوبة: هنا يجد الدنكاليّون[2] مناسبة فذّة ليُضلّلوا كلاًّ من

(*) هذه الرّسالة بالغة الأهميّة ونحن نترجمها لثلاثة أسباب على الأقلّ. أوّلاً، لأنها تبين عن فداحة المشاغل التي انتهى رامبو إلى الغوص فيها. فالتّجارة في تلك الأصقاع الإفريقيّة لم تكن بالشّيء المُريح، وكان هو ينهض فيها من مستنقع المكائد المُعدّة له ليعدو وراء سراب منافع لا تأتي. ثمّ إنّ الرّسالة ترينا كيف اضطلع، وبكامل النبالة، بتسديد جميع ديون شريكه لاباتو Labatut الذي توفّي عن مرضٍ قبل تمام صفقتهما. وأخيراً، فهي تكشف لنا عن عداء رامبو لعشيرة آل أبي بكر الذين تنصّ وثائق الحقبة على أنّهم كانوا يحتكرون الاتّجار بالعبيد، وكيف يتهكّم رامبو بمرارة من ممارستهم تلك المهنة. لم يكن رامبو تاجر رقّ لحظة واحدة في حياته، بل مسلمو الحبشة يومذاك هم كانوا سادة هذه التّجارة. هذه هي الحقيقة التي ينبغي معاينتها بكامل دقّتها التّاريخيّة. أمّا المرسَل إليه، السيّد دو غاسپاري De Gaspari، فكان في تلك الفترة يشغل وظيفة القنصل الفرنسيّ في البلاد.

(١) "العزيز": يكتبها رامبو على هيأة "الآزاز (Azzaze)"، وهي تُسمّي المسؤول عن الأموال المنقولة وغير المنقولة في البلاط الملكيّ. ونظراً لتأثير العربيّة المعجميّ الواضح على الأمهريّة، ونظراً أيضاً لتطابق معنى المفردتين، فنحن نحسب أنّها آتية من المفردة "العزيز" التي تسمّي في "سورة يوسف" كبير موظّفي فرعون وتسرد حكاية امرأته مع يوسف.

(٢) إحدى القبائل في الحبشة، وهي المعروفة اليوم بـ "الآفار".

«العزيز» والإفرنجيّ[1] في آنٍ معاً، وعلى هذا النّحو وجد كلّ أوربيّ نفسه وهو يُنتَزع منه على أيدي البدو ٧٥٪ [من حقوقه؟]، علاوةً على نفقات القافلة، بما أنّ «العزيز» ومينيليك نفسه كانا معتادَين، قبل فتح طريق هراري، على مساندة البدويّ ضدّ الإفرنجيّ كلّ مرّة.

تحوّطاً لهذا كلّه، فكّرتُ بجعل رئيس قافلتي يُمضي على حساب. لكنّ هذا لم يمنعه من استدعائي أمام الملك في لحظة المغادرة، مطالِباً بما يقرب من ٤٠٠ تالر[2] زيادةً على الحساب الذي كان هو قد وافقَ عليه! كان المحامي عنه في هذه المناسبة هو **قاطع الطّرق المخيف محمّد أبو بكر**، عدوّ التجّار والرحّالة الأوربيّين في شوا[3].

إلاّ إنّ الملك، دونَ أن يلقي نظرة على إمضاء البدويّ (ليست الأوراق بذات بالٍ في شوا)، أدرك أنّه كان يكذب، وشتم محمّداً ذاك، الذي راحَ يتحامل عليَّ مسعوراً، وحكم عليّ بدفع مبلغ ٣٠ تالراً فحسب وبندقيّة من طراز رمينغتون: بيد أنّي لم أدفع شيئاً. ولقد علمتُ لاحقاً أنّ رئيس القافلة اقتطع تلك الأربعمائة تالر من المبلغ الذي سدّده له «العزيز» لمقاضاة البدو، وأنّه استخدمها في شراء عبيدٍ أرسلهم مع قافلة سافوريه وديمتري وبريمون[4] - ولقد مات جميع العبيد في الطّريق - فاختفى هو في «جيما أبّا-جيفار»[5]، حيث مات من الزّحار كما يُقال. ولذا كان على «العزيز» أن يعيد إلى البدو بعد سفري بشهرٍ تلك الأربعمائة تالر؛ لكن لو كنتُ أنا هناك لكانَ أجبرني حتماً على دفعها.

---

(١) يستخدم مفردة "الإفرنجيّ" بالعربيّة للتذكير بالشّاكلة التي بها يسمّي الأهليّون المسافرين والتّجار الغربيّين.

(٢) عملة إثيوبيّة لا نعرف قيمتها في ذلك العهد.

(٣) شوا: جانب من الحبشة (إثيوبيا)، أنظر حاشيتنا الثانية في الرّسالة السّابقة.

(٤) سافوريه Savouré، ديمتري Dimitri، بريمون Brémond: من التجّار الأوربيّين العاملين يومذاك في الحبشة، الأوّل والثالث فرنسيّان، والثاني يونانيّ.

(٥) ننبّه، معتذرين، إلى أنّ كتابتنا لأسماء بعض المدن الإثيوبيّة قد تكون متأثّرة بالنّطق الفرنسيّ، فلم نعثر على لائحة بأسمائها بالعربيّة.

إنّ الأعداء الأكثر خطورةً للأوربيّين في جميع هذه المناسبات هم آل أبي بكر، وذلك بفعل السّهولة التي بها يقتربون من «العزيز» والملك، للنيل منّا، وازدراء طرائقنا، وتشويه مقاصدنا. وهم يقدّمون لبدو الدنكالي بوقاحة أمثولة في السّرقة، ونصائح في القتل والنّهب. وانعدام العقاب مضمون لهم في كلّ شيء من لدن السّلطات الحبشيّة والسّلطات الأوربيّة على السّواحل، سلطات يخدعونها بفظاظة، أقصد هذه وتلك. بل ثمّة في شوا فرنسيّون ممّن تعرضوا للنّهب من قِبل محمّد أبي بكر، وممّن ما برحوا يصطدمون بحبائله، ومع ذلك فهم يقولون لك: «إنّ محمّداً لَفتى طيّب!». إلاّ بعض الأوربيّين في شوا وهراري، ممّن يعرفون سياسة هؤلاء النّاس وطبائعهم الممقوتة من لدن جميع قبائل العيساويّة-الدنكاليّة والغالا والأمهريّة، يهربون منهم كمَن يهرب من الطّاعون.

كان حرّاس قافلتي الحبشيّون الأربعة والثّلاثون قد جعلوني أُمضي، في ساجالو، قُبيل الانطلاق، على تعهّد بدفع خمسة عشر تالراً لكلّ منهم عن الرّحلة وأجور متأخّرة عن شهرين. لكنْ في أنكوبر أغضبتْني مطالبهم الوقحة، فأمسكتُ بالوصل ومزقّته تحت أبصارهم؛ فكان أن رُفعت فيما بعدُ شكوى ضدّي إلى «العزيز»، إلخ. ثمّ إنّ أحداً لا يأخذ أبداً وصولاتٍ عن العربونات المقدّمة للمستَخدَمين في شوا: سيعدّون هذا صنيعاً بالغ الغرابة، ويحسبون أنفسهم في خطر لا ندري ما هو.

ما كنتُ لأسدّد «للعزيز» الثّلاثمائة تالر عن لاباتو، لو لم أعثر بنفسي، في مفكّرة عتيقة في بيت السيّدة لاباتو، على وثيقة بخطّ لاباتو نفسه تتضمّن وصلاً بتسلمّه من «العزيز» خمس أوقيات من العاج تنقصها بضع روتوليّات[1]. كان لاباتو يحرّر بالفعل مذكّراته: ولقد أخذت منها أربعة وثلاثين جزءاً، أي أربعة وثلاثين دفتراً، كانت في منزل أرملته، وبالرّغم من لعنات الأخيرة وشتائمها رميتُ بالدّفاتر إلى النّار، ممّا تسبّب، كما شرحوا لي فيما بعد،

(١) جزء من الأوقية.

بمصيبة كبيرة، لأنّ بعض سندات المُلْكيّة كانت موضوعة بين اعترافاته تلك، التي بدتْ لي، بعدما تصفّحتُها على عجل، غير جديرة بفحصٍ جادّ.

ثمّ إنّ «العزيز» الواشي ذاك، الذي لاحَ عندَ «فاريه» مع حميره في اللحظة التي وصلتُ فيها وجِمالي، لمَحَ أمامي على الفور، بعدَ تبادل التّحايا، إلى أنّ الإفرنجيّ الذي كنت آتياً باسمه كان له معه حسابٌ مديد، وكان بادياً عليه أنّه يريد احتجاز قافلتي بكاملها رهناً. فهدّأتُ من غلوائه مؤقتاً، بأن أهديته نظّارتين، وبضع علَب من مُلبَّس «مورتون». ثمّ أرسلتُ له بعد ذلك، من على بُعد، ما كان يبدو لي أنّه عينُ ما يستحقّ. فَشعرَ بخيبة مريرة، وراحَ يتصرّف بإزائي بعداء شديد. منعَ، مثلاً، الواشي الآخر، «أبانا»[1]، من أن يسدّد لي ثمن حمولة زبيبٍ كنت جلبتُها له لصناعة نبيذ القداديس.

أمّا الدّيون المتنوّعة التي سدّدتُها عن لاباتو، فقد تمّ الأمر بالصّورة التالية:

كانَ يأتي عندي مثلاً زعيم عسكريّ، ويجلس ليشرب من تيجي[2]، مادحاً خصال صديقي (المرحوم لاباتو) الحميدة، معلناً عن أمله في أن يلقي عندي مثيلها. وما إن يرى بغلة تلتهم الحشيش حتّى يهتف: «هذه هي البغلة التي أعطيتُها للاباتو!» (لا يقول شيئاً عن البرنس الذي يرتدي، والذي كان هبةً من لاباتو!). ويضيف: «ثمّ إنّه بقي مديناً لي بسبعين تالراً (أو خمسين، أو ستّين، إلخ.!)»، ثمّ يُلحف في المطالبة، حتّى ينتهي بي الأمر إلى صرف قاطع الطريق هذا بأن أقول له: «إذهبْ إلى الملك!» (هذا يعادل تقريباً القول له: «إذهبْ إلى الشّيطان!»). لكنّ الملك يجعلني أسدّد شطراً من المبلغ المطالَب به، مضيفاً برياءٍ أنّه سيسدّد البقيّة.

---

(١) بالأمهريّة: "أبون"، وهكذا يدعى المرجع الكنسيّ الأعلى في الحبشة، وكان يُختار ويُرسَل من قبل بطريرك القبط في الإسكندريّة. وهي آتية من العربيّة: "أبونا"، ما دام معناها هو "الأب" (أنظرْ كشّاف المفردات الأمهريّة في رسائل رامبو من الحبشة، الذي وضعه كيفليه سيلاسيه Kiflé Sélassié، نشرة آرليا، ص ٩٣٧-٩٤٠).

(٢) التّيج: شراب كان شائعاً في إثيوبيا يُحضَر من العسل والماء وحشيشة الدّينار.

لكنّي سدّدتُ أيضاً مطالباتٍ مبرّرة، بأن دفعتُ مثلاً لنساء الخدم الذين ماتوا في الطّريق أثناء رحلة لاباتو أجورهم؛ أو قمتُ بتسديد مبالغ تتراوح بين ٣٠ و١٥ أو ١٢ تالراً كان لاباتو أخذها من بعض الفلاّحين مقابلَ وعده إيّاهم بأن يجلب لهم بضع بنادق أو أقمشة، إلخ. لمّا كان هؤلاء المساكين حسني النيّة دوماً، فقد كنتُ أدَعني أتأثّر وأدفع. كما طالبني واحد يُدعى دوبوا بعشرين تالراً؛ لاحظتُ أنّه يستحقّها فدفعتُها له، مضيفاً، عن الفوائد، زوجاً من أحذيتي، لأنّ ذلك الشّيطان المسكين كان يشكو من السّير حافيَ القدمين.

بيدَ أنّ نبأ طرائقي الحميدة انتشر في البعيد؛ فتجمهرَتْ، هنا وهناك، شبكة كاملة، عصابة كاملة، زمرة كاملة من دائني لاباتو، لها من منمّق الكلام ما يشحب له المرء، فغَيّرَ هذا من استعداداتي المتسامحة، وعقدتُ العزمَ على مغادرة شوا بخطى حثيثة. أتذكّر أنّني، في صباح مغادرتي، وأنا أخبُّ ناحيةَ الشّمال/ الشّمال الشرقيّ، رأيتُ إلى مُوفَدٍ من زوجة صديقٍ للاباتو وهو يطلع من الدّغل، ويطالبني باسم مريم العذراء بتسعة عشر تالراً؛ وأبعدَ بقليل، هرعَ إليّ من على شناخ (رأس جبليّ) كائنٌ يرتدي لِفاعاً من جلد الضأن، يسألني إن كنتُ سدّدتُ لشقيقه الإثني عشر تالراً التي كان لاباتو استعارَها منه، إلخ. هؤلاء، كنتُ أصرخُ بهم أنْ لم يعدْ من وقت.

وكانت أرملة لاباتو، لدى ذهابي إلى أنكوبر، قد أقامت عليّ عند «العزيز» دعوى شائكة تنزع فيها إلى المطالبة بالتّركة. ولقد تطوّع السيّد أينون Hénon، وهو تاجر فرنسيّ، بأن يكون محاميها في هذه المهمّة النبيلة، وكان هو من يستدعيني ويُملي على الأرملة مَطالبها، بمساعدة محاميتَين أمهريّتين عجوزين. وبعد سجالات مقيتة كنت أنال فيها الغلبة تارةً، والخسران طوراً، فوّضني «العزيز» بحجز مَنازل الفقيد. لكنّ الأرملة كانت قد أخفت من قبلُ بعيداً بضائعَ وحاجاتٍ وتُحَفاً يبلغ ثمنها بضع مئات من التّالرات، كان هو قد تركَها؛ وبعدَ الحجز الذي قمتُ به لا بدون مقاومة من طرفها، لم أعثر إلاّ على عدد من السّراويل العتيقة التي استولت عليها المرأة بفضل دموعها اللاّهبة، وبعض قوالب لرصاص البنادق ودزينة من الإماء الحبالى عفتُهنّ أنا.

طالبَ السيّد أينون باسم الأرملة باستئناف الدّعوى، فترك «العزيز»، وقد أذهله الأمر، الحكمَ في الأمر للإفرنجيّين الموجودين يومها في أنكوبر. آنئذٍ حكمَ السيّد بريمون بأنّني، نظراً للنّهاية الكارثيّة البيّنة لصفقتي، لن يكون عليّ أن أترك لهذه المرأة الشّرّيرة سوى أراضي الفقيد وبساتينه وحيواناته، وبأن يجمع الأوربيّون بعدَ مغادرتي مبلغ مائة تالر تُعطى للمرأة. فتعهّد السيّد أينون، وكيل المشتكية، بالعمليّة وبقي في أنكوبر.

عشيّة مغادرتي أنتوتو، وفيما أنا ذاهب، صحبةَ السيّد إيلغ، لملاقاة الملك لاستلام وصل الدّفع المستحَقّ من زعيم قوّاته في هراري، لمحتُ ورائي في الجبل خوذة السيّد أينون الذي اجتاز، وقد أحيط علماً برحيلي، ببالغ السّرعة المائة والعشرين كيلومتراً الفاصلة بين أنكوبر وأنتوتو، ووراءه كان يلوح بُرنس الأرملة المسعورة، والإثنان يتلويّان طوالَ المَهاوي. كان عليّ أن أنتظر عند الملك بضع ساعاتٍ، و**هما** يحاولان أمراً ميئوساً منه. عندما أدخلوني، قال لي السيّد إيلغ ببضع كلمات **إنّهما** لم يفلحا. صرّح الملك بأنّه كان صديق لاباتو ذاك، وأنّه كان ينوي إدامة صداقته بحيث تشمل ورثته، وكبرهانٍ على ذلك سحبَ على الفور من الأرملة حيازة الأراضي التي كان وهبها لزوجها!

كان مُراد السيّد أينون هو أن يجعلني أدفع المائة تالراً التي كان عليه هوَ أن يجمعها من لدن الأوربيّين. وقد علمتُ أنّ حملة التبرّع لم تتمّ بعد رحيلي.

ولقد أفهمني السيّد إيلغ، الذي كان، لمعرفته باللغات ونزاهته، مكلّفاً أغلب الأحايين من لدن الملك بتسوية معاملات البَلاط مع الأوربيّين، أفهمني أنّ مينيليك كان يدّعي أنّ له في ذمّة لاباتو ديوناً ضخمة. وبالفعل، ففي اليوم الذي حُدّد فيه ثمن بضائعي، قال مينيليك إنّ لاباتو كان مديناً له بالكثير، فأجبتُ مطالِباً بالأدلّة. كان ذلك يوم سبت، وأجاب الملك بأنّنا سنراجع الحسابات. في يوم الاثنين، صرّح الملك بأنّه، عندما بسطَ القموع الورقيّة التي تشكّل أرشيفاتٍ، تحقّقَ من دَينٍ يبلغ ٣٥٠٠ تالر، وبأنّه سيقتطع الدَّين من حسابي أنا، وبأنّ كلّ أملاك لاباتو ينبغي في الحقيقة أن ترجع إليه هوَ،

وهذا كلّه كان يقوله بنبرٍ لا يقبل الاحتجاج. فذكّرتُه بالدّائنين الأوربيّين، مُورداً ديني في المقام الأخير، فوافق الملك، برياء، وبفضل تنبيهات السيّد إيلغ، على التّنازل عن ثلاثة أثمان المبلغ الذي كان يظنّ أنّ له الحقّ فيه.

من ناحيتي، أنا على قناعة بأنّ النجاشيّ[1] سرقني، ولمّا كانت بضائعه تتنقّل على الطّرق التي ما أزال محكوماً عليّ بقطعها، فأنا آمل التمكّن من أن أقتطع منها ذات يوم قيمة ما هو مدين لي به، كما عليّ أن أقتطع من القائد غوفانا مبلغ الستّمائة تالر في حالة إصراره على مطالباته بعدما أمره الملك بالسّكوت، وهذا ما يأمر به الملك الآخرين دائماً عندما يكون هو نفسه قد قبض.

هذه هي، سيّدي القنصل، حكاية تسديدي ديونَ قافلة لاباتو للأهليّين، والمعذرة للأسلوب الذي به سردتُها عليك، للتّرويح عن طبيعة الذّكريات التي خلّفتها لديّ هذه القضيّة، وهي على الإجمال مزعجة جداً.

تقبّل، سيّدي القنصل، تعابيرَ إخلاصي واحترامي

رامبو

(١) «الملك» باللّغة الأمهرية.

٥ ـ رسالة رامبو الأخيرة
إلى مدير النقل البحريّ في مرسيلية
أملاها على شقيقته إيزابيل(*)

مرسيلية، ٩ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨١

حصّة: سنّ واحدة.

حصّة: سنّان.

حصّة: ثلاث أسنان.

حصّة: أربع أسنان.

حصّة: سنّان.

سيّدي المدير،

هذه الرّسالة للسّؤال ما إذا بقيَ لك في ذمّتي مبلغ ما. أنا راغب بأن أنتقل اليوم من هذا الخطّ للنقل البحريّ الذي لا أعرف حتّى اسمه، وليكنْ خطّ أفينار.

(*) تُثبت هذه الرّسالة التي أملاها رامبو على شقيقته في المستشفى قبل وفاته بيوم واحدٍ رغبته الأكيدة في الرّجوع إلى إفريقيا حتّى قبل شفائه. وتذكر إيزابيل أنّ رامبو لم يكن يستيقظ مِن غيبوبته إلاّ ليسقط في الهذيان الذي نلاحظه في لغة رسالته نفسها، حيث يتذكّر أسنان العاج وأعماله في الحبشة ويزّجها في السّؤال، الهذيانيّ هو الآخر، عن خطوط النّقل البحريّ الموصلة بين مرسيليا والسّويس.

جميع هذه الخطوط هنا موجودة في كلّ مكان، وأنا مُقعَد، بائس، لا ألوي على شيء، هذا ما سيقوله لك أوّلُ كلبٍ في الشّارع.

إبعث لي إذَن بكلفة وكالة أفينار في السّويس. أنا مشلول تماماً، ولذا فأنا أرغب في أن أكون على متن السّفينة في وقت باكر. قلْ لي في أيّة ساعة ينبغي أن أُحمَل إلى متن السّفينة...

ملحق II

سِيرة رامبو(*)

(*) عن نشرة آرليا لآثار رامبو الكاملة ("كرونولوجيا" وضعَها ريمي دوآر Remi Duhart)، مع بعض اختصار (المترجم).

١٨٥٤:

- ٢٠ تشرين الأول/ أكتوبر، الخامسة مساءً، في ١٢ شارع نابليون في شارلڤيل Charleville: ولادة جان-نيكولا-آرتور رامبو، ابن فريديريك رامبو (المولود في ١٨١٤ في دَوْل Dole) وماري -كاترين-ڤيتالي كوِيف (المولودة في ١٠آذار/مارس ١٨٢٥ في روش)، وأخي فريديرك رامبو (المولود في ٢ تشرين الثاني/ نومبر ١٨٥٣ في شارلڤيل). الوالد عسكريّ (برتبة نقيب لدى ولادة ابنه الشّاعر)، وسيشارك بهذه الصّفة في الحملة الفرنسيّة على القرم، ثمّ على الجزائر. مكنّته إقامته في الجزائر من معرفة العربيّة، وهناك آثار عن محاولة له في ترجمة القرآن إلى الفرنسيّة.

١٨٥٧:

- ٤ حزيران/يونيو: ولادة شقيقته ڤيتالي، تتوفّى في العام نفسه.

١٨٥٨:

- ١٥ نوّار/مايو: ولادة شقيقة ثانية، تُسمّى ڤيتالي أيضاً.

١٨٦٠:

- ١٥ حزيران/يونيو، ولادة إيزابيل رامبو، شقيقة الشّاعر الثّالثة. الزّوجان رامبو ينفصلان.

١٨٦١:

- تشرين الأوّل/أكتوبر: رامبو يدخل المدرسة روسا Rossat.

١٨٦٨-١٨٦٩:

- رامبو في الصّفّ الإعداديّ الثانيّ (السّنة السّابقة لامتحان البكالوريا بعامين بحسب الترتيب الفرنسيّ لسنوات الدّراسة الذي يعدّ الصفوف تنازليّاً). بداية التماعه الأدبيّ بدعم من أستاذ البلاغة دوپريه Duprez. ينال جوائز عديدة للتأليف

باللاتينيّة بخاصّة. نصوصه تُنشَر في نشرة أكاديميّة دُوَيه Douais (المنطقة التّابعة لها مدينة الشّاعر).

:١٨٧٠

- كانون الثاني/يناير: أستاذ رامبو الجديد للبلاغة[١]، جورج إيزامبار Georges Izambard، يفتح مكتبته للصبيّ ويقف إلى جانبه في لحظات عسيرة من مراهقته. يعرّفه على بعض شخصيّات المدينة، من أدباء وموسيقيّين.
- ١٥ نيسان/ أبريل: قصائد لرامبو بالفرنسيّة واللاّتينيّة ترى النّور في نشرة أكاديميّة دويه للتّعليم الثانويّ.
- ٤ نوّار/مايو: إيزامبار يتلقّى رسالة من السيّدة رامبو تشكو فيها من أنّها عثرت بين يدَي ابنها على نسخة من رواية «البؤساء» *Les Misérables* لفيكتور هوغو، التي تنعتها هي بـ«الخطيرة»، وتستغرب من أن يكون الصبيّ وجدَ طريقاً إلى مثل هذه القراءات.
- ٢٤ نوّار/مايو: رسالة أولى من رامبو إلى الشّاعر البرناسيّ[٢] المعروف تيودور دو بانفيل Théodore de Banville. يُرفق بالرّسالة ثلاثاً من قصائده الأولى بالفرنسيّة: «في أمسيات الصّيف» [«إحساس»] و«أوفيليا» و«الشّمس والجسد» (الأخيرة بعنوانها الأوّل الموضوع باللاّتينيّة: «بلكِ أؤمن»).
- آب/ أغسطس: اعتباراً من هذا الشّهر، رامبو يدَع شَعره ينمو، وسيبلغ بعد فترة أسفل ظهره. كتب صديقه إيرنست دولائيه Ernest Delahaye أنّ رامبو ربّما كان مدفوعاً في ذلك بإعجابه بالعهود الرّومنطيقيّة وبالرّغبة في الظّهور بمظهر الشّاعر كلوديون الملقّب بـ«كلوديون الطّويل شَعر الرّأس» Clodion-le-chevelu.
- ٢ آب/ أغسطس: فرنسا تعلن عن انتصارها المزعوم على الألمان (بروسيا) في ساربروك.
- ١٣ آب/ أغسطس: مجلة *La Charge* تنشر قصيدة رامبو «القبَل الثلاث» [ستحمل لاحقاً عنوان: «الأمسية الأولى»].
- ٢٩ آب/ أغسطس: هروب رامبو الأوّل من منزل العائلة. كان هدفه هو بلوغ

---

(١) كان درس البلاغة يشمل علوم اللّغة وتاريخ الأدب وطرق النّظم والإنشاء الأدبيّ.

(٢) نسبة إلى المدرسة الرومنطيقيّة المعروفة التي استعارت لنفسها اسم جبل البرناس.

باريس. إلاّ أنّ الألمان كانوا قد قطعوا طريق سكك الحديد. لم يبقَ أمام الهارب سوى انتهاج طريق جيڤيه Givet وبلجيكا، فيُيمّم وجهه شطرَ مدينة شارلروا Charleroi.

- ٣٠ آب/ أغسطس: رامبو يُمضي النّهار في شارلروا. تستأنف القطارات حركتها نحوَ باريس، فيستقلّ أحدها، حاملاً تذكرة غير كافية.
- ٣١ آب/ أغسطس: رامبو يصل إلى باريس، محطّة الشّمال. يقبض مفتّش التّذاكر على الصّبيّ، ويقوده إلى مخفر الشّرطة، ثمّ إلى سجن مازاس Mazas بباريس.
- ٢ أيلول/ سبتمبر: نابليون الثّالث يستسلم أمام البروسيّين في سيدان Sedan.
- ٤ أيلول/ سبتمبر: سقوط النّظام الإمبراطوريّ الفرنسيّ.
- ٥ أيلول/ سبتمبر: من محبسه، يكتب رامبو إلى أمّه وإلى رئيس شرطة شارلڤيل وإلى أستاذه إيزامبار يطلب منه المجيء إلى باريس للمطالبة به وتسديد ثمن التّذكرة. يرجوه كذلك أن يكتب لأمّه لـ«يؤاسيها». يقوم إيزامبار بهذا كلّه، ويعود ومعه الصّبيّ الهارب. ينزلان في دويه عند الآنسات جاندر Gindre، عمّات إيزامبار. هناك يتعرّف رامبو على شاعر، صديق لإيزامبار، هو پول دميني Paul Demeny الذي سيراسله رامبو فيما بعد ويبعث له بإحدى رسالتيه المعروفتين بـ«رسالتَي الرّائي».
- ٢٣ أيلول/ سبتمبر: إيزامبار ورامبو ودوڤيريير Deverrière (صديق لإيزامبار، معلّم هو أيضاً وصحافيّ فيما بعد) يشاركون في ملتقى جماهيريّ. بعد يومين من ذلك تنشر صحيفة «ليبراليّ الشّمال» بيان الملتقى، الذي سيشهد إيزامبار فيما بعد بأنّ رامبو هو مَن صاغه بأكمله.
- ٢٤ أيلول/ سبتمبر: رسالة ثانية من أمّ رامبو لإيزامبار تعرب فيها عن قلقها لغياب ابنها المتزايد، وتطالب أستاذه بإعادته إلى شارلڤيل: «إمنح هذا العاثر الحظّ عشرَة فرنكاتٍ، واطرده. لِيَعُدْ بسرعة!».
- ٢٦ أو ٢٧ أيلول/ سبتمبر: رامبو يستقلّ القطار إلى شارلڤيل صحبةَ إيزامبار ودوڤيريير.
- ٧ تشرين الأوّل/ أكتوبر: هروب رامبو الثّاني. يمرّ بفوميه Fumay وشارلڤيل، وفي ٩ منه يتّجه إلى بروكسيل. بإيعاز من أمّ الشاعر، يخفّ إيزامبار للبحث عنه، لكنّه كلّما وصل إلى مدينة وجدَ رامبو وقد غادرها قبل قليل. يعود

إيزامبار من بروكسيل إلى دويه ليلتقي فيها رامبو صدفةً. وجده ينسخ قصائده. يعودان إلى شارلڤيل، لا من دون المرور بمخفر الشّرطة هذه المرّة أيضاً.

- ٣١ كانون الأوّل/ ديسمبر: البروسيّون يقصفون شارلڤيل وميزيير Mézières.

١٨٧١:

- كانون الثاني/ يناير: البروسيّون يحتلّون شارلڤيل وميزيير.
- ٢٨ كانون الثاني/ يناير: إعلان الهدنة مع البروسيّين.
- ٢٥ شباط/ فبراير: رامبو يبيع ساعته الفضيّة ويستقلّ القطار إلى باريس. يهيم في الشوارع أيّاماً عديدة، شاعراً بالدّوار من فرط الجوع.
- ١٠ آذار/ مارس: يعود إلى شارلڤيل مشياً على القدم.
- ١٨ آذار/ مارس: بداية كومونة باريس. الإعلان عن استئناف الدّراسة في مدارس شارلڤيل، وكانت قد أوقفتها الحرب مع البروسيّين وغياب العديد من المعلّمين. لم يكن إيزامبار في شارلڤيل، إذ تطوّع في المشاة وذهب في حملة مع قوّات الشمال. تستغلّ والدة رامبو عودة الدّراسة وتحاول إقناع ابنها بمواصلة التعلّم ودخول الجامعة، فيهرب منها ويختبئ لأيّام في مغارة كانت قذيفة قد أحدثتها في أحد مقالع الحجر الواقعة في غابة روميري Romery. كان صديقه الطيّب إيرنست دولائيه Ernest Delahaye يأتيه في النّهار بشيء من الخبز.
- ٢٠ آذار/ مارس: دولائيه يتذكّر أنّ رامبو جاءه في ذلك اليوم يتهلّل فرحاً: «قضيَ الأمر! انتصرتِ الثّورة... دُحِرَ النّظام!».
- ٧ نيسان/ أبريل: الڤرساويّون (أعضاء الحكومة الجمهوريّة) ينسفون أحياء «نويي» Neuilly بباريس.
- ١٢ نيسان/ أبريل: رامبو يعمل في صحيفة «تقدّم الأردين» *Le Progrès des Ardennes* (نسبة إلى منطقة الأردين، التّابعة إليها شارلڤيل)، مسؤولاً عن بريد القراء. تتوقّف الصّحيفة عن الصدور في ١٧ من الشّهر نفسه.
- ٢٥ نيسان/ أبريل: أعضاء الكومونة يُأسَرون.
- ٣٠ نيسان/ أبريل: إجلاء قوّات الكومونة من إيسّي Issy، قربَ باريس.
- في مجرى نيسان/ أبريل: كان رامبو، بحسب شهادة صديقه دولائيه، قد بلغ باريس بعد مسيرة على القدم دامت ستّة أيّام. ينخرط في الكومونة ويُلحَق بثكنة

بابيلون Babylone. لم يُعرف على وجه الدقّة تاريخ مغادرته باريس.

- ١٣ نوّار/مايو: رامبو يبعث إلى إيزامبار برسالة (ستُعرَف بـ«رسالة الرّائي الأولى»)، يشرح له فيها، بإيجاز، نظريّته في وجوبِ أن يصبح الشّاعر رائياً. يردّ عليه إيزامبار بالقول إنّه يجد تفكيره عبثيّاً، ويضيف: «لا أريد أن أنعتكَ بالمجنون، لأنّ هذا سيسرّكَ أيّما سرور».
- ١٥ نوّار/مايو: رامبو يبعث إلى پول دميني برسالة (ستُعرَف بـ«رسالة الرّائي الثّانية») يعرض فيها بإسهاب فكرة الشّاعر-الرّائي التي كان طرحها في الرّسالة السّابقة إلى إيزامبار، ويرفق برسالته قصائده «أغنية حرب باريسيّة» و«عاشقاتي الصّغيرات» و«إقعاءات».
- ٢١ نوّار/مايو: الڤرساويّون يخترقون باريس.
- ٢٢- ٢٨ نوّار/مايو: مجازر تُرتكب بحقّ أنصار الكومونة، ستُعرَف باسم «الأسبوع الدامي».
- ١٠ حزيران/يونيو: رامبو يكتب من شارلڤيل إلى پول دميني يسأله أن يحرق قصائده السّابقة التي «ارتكبتُ حماقة تسليمك إيّاها في دويه»، ويبعث له بـ«القلب المسروق» و«شعراء السّابعة».
- ١٤ تمّوز/ يوليو: رامبو يبعث إلى الشّاعر البرناسيّ تيودور دو بانڤيل Théodore de Banville بقصيدته «ما يُقال للشاعر عن الأزهار»، تقع في ١٦٠ بيتاً وتتضمّن نقداً لاذعاً لشعر بانڤيل نفسه وشعر بقيّة الشّعراء البرناسيّين.
- ٥ آب/ أغسطس: رامبو يبعث لڤرلين برسالة مصحوبة بقصائد عديدة: «الذّاهلون»، «إقعاءات»، «موظّفو الجمارك»، «القلب المعذَّب»، و«القاعدون». ڤرلين يبطئ في الإجابة، فيكتب له رامبو رسالة ثانية يقول له فيها إنّه معاقٌ عن المجيء لباريس لانعدام ذات اليد. يضيف لرسالته «عاشقاتي الصّغيرات» و«المُناولات الأولى» و«باريس تُأهل من جديد». ردّ ڤرلين الإعجابيّ الأوّل: «بلَغني شيء من ذآبتك[1]... إنّكَ خارجٌ للحرب مسلّحاً بروعة...». الردّ الثّاني: «تعالي أيّتها الرّوح الكبيرة العزيزة، إنّنا نناديكِ وننتظركِ».
- حوالى ١٠ أيلول/ سبتمبر: رامبو يصل إلى باريس، وفي جيبه «المركب

(١) الذآبة هوس يتخيّل فيه المرء نفسه ذئباً.

السّكران». يحلّ ضيفاً على عائلة زوجة ڤرلين، السيّد والسيّدة موتيه Mauté، في شارع نيكوليه Nicolet. يعرّفه ڤرلين رامبو على أصدقائه، ويدخله في منتدى «البُسطاء الوقحين» Les Vilains bonshommes. وهي الفترة التي التقط فيها المصوّر الفوتوغرافيّ إتيان كارجا Étienne Carjat صورة رامبو الشّهيرة (تجدها على غلاف هذا الكتاب).

- ٥ تشرين الأوّل/ أكتوبر: رسالة من الشّاعر ليون ڤالاد Léon Valade (١٨٤١-١٨٨٤) إلى الشّاعر إميل بليمون Emile Blémont (١٨٣٩-١٩٢٧)، يحدّثه فيها عن عشائه الأخير مع المجموعة حيث «قُدِّمَ، تحتَ رعاية ڤرلين (...)، شاعر منفّر لم يبلغ الثّامنة عشرة بعد، اسمه آرتور رامبو (...) إن لم تتدخّل الحجارة التي يبعث لنا بها القدر دائماً على الرّأس، فهو عبقريّة تؤذن بالبزوغ».

- تشرين الأوّل/ أكتوبر: رامبو يُطرَد من شارع نيكوليه، بتعلّة بضعة تصرّفات وقحة بدرت منه، والباعث الحقيقيّ هو غيرة منه راحت تتصاعد لدى زوجة ڤرلين الفتاة، ماتيلد موتيه Mathilde Mauté. يؤويه الشّاعر شارل كرو Charles Cros وبعدَه الشّاعر بانڤيل.

- نهاية تشرين الأوّل/ أكتوبر: بمبادرة من شارل كرو، تنشأ «الحلقة العبثيّة» Cercle Zutique، وتتخذ لها مقرّاً في إحدى حجرات فندق «الغرباء» Les Étrangers. يُدشّن شعراء المجموعة «ألبوماً» يدوّنون فيه قصائدهم ورسومهم الحافلة بالدعابة والهجاء السّياسيّ والاجتماعيّ والمشاهد الإيروسيّة، يساهم فيه ڤرلين ورامبو.

- تشرين الثاني/ نوڤمبر: ڤرلين يبدأ بالرّجوع إلى بيت الزّوجيّة متأخّراً، ويشاكس زوجته ماتيلد ويعاملها بعنف.

١٨٧٢:

- منتصف كانون الثاني/ يناير: عنف ڤرلين يدفع والدَ زوجته إلى اصطحاب ابنته وابنها الحديث الولادة جورج ڤرلين، إلى پيريغو Périgueux، حيث يمضون ستّة أسابيع للنّقاهة.

- كانون الثاني/ يناير: هنري فانتان-لاتور Henri Latour-Fantin يبدأ برسم لوحته «ركن الطّاولة» *Coin de table* التي يصوّر فيها عدداً من أعضاء منتدى «البسطاء الوقحين»، وبينهم ڤرلين ورامبو.

- شباط/ فبراير أو آذار/مارس: المأدبة التقليديّة لمنتدى «البُسطاء الوقحين». شاعر يقرأ قصيدته، فيردّد رامبو: «خراء» في خاتمة كلّ بيت. يغضب المصوّر كارجا، فيجرحه رامبو بسنان عصا-سيف أخذها من أحد الحاضرين. يُخرجون «الولد المزعج»، ويُقال أنّه على أثر هذه الحادثة مزّق كارجا جميع الصّوَر التي كانَ قد التقطها لرامبو، ولم ينجُ من سورة غضبه إلاّ الصّورة الوحيدة الباقية والمشهورة.

- ١٢ تمّوز/يوليو: ماتيلد تصل مع أمّها إلى بروكسيل وتضربان موعداً لڤرلين. يستقلّ الثلاثة قطار الخامسة صباحاً للعودة معاً إلى باريس. يتوقّف القطار عند الحدود، وينزل الجميع. لكنْ في اللحظة التي يتهيأ فيها القطار للانطلاق، يعاود الجميع الصّعود إلاّ ڤرلين. تلمحه المرأتان على الرّصيف، و«بعدَ ذلكَ لم أرَه قطّ»، ستكتب ماتيلد في كتاب مذكرّاتها عن حياتها السّابقة مع ڤرلين.

- الأحد، ٨ أيلول/سبتمبر: رامبو وڤرلين يصلان إلى لندن. يلتقيان في هذه المدينة الكبيرة التي ما كانا زاراها من قبل بأصدقاء قدامى من بين أنصار الكومونة جاؤوا لاجئين. يبدآن فترة من السّكُر والعمل، كلّ واحد منهما يكتب من ناحيته. فترة عبث وحماسة شعريّة، تتخلّلها شِجارات.

- بدايات تشرين الثاني/نوڤمبر: رامبو يكتب لأمّه يحدّثها عن وضعه. أمّه تصل إلى باريس لمقابلة زوجة ڤرلين التي بدأت تطالب بالطّلاق.

- كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو في شارلڤيل.

١٨٧٣:

- كانون الثاني/يناير: ڤرلين مريض، أو متمارض. أمّه ترسل له مبلغاً من المال. رامبو يلتحق به. نزهات للشّاعرين في الرّيف الإنجليزيّ.

- ٢٥ آذار/مارس: رامبو ينال بطاقة قارئ في مكتبة المتحف البريطانيّ التي صار يتردّد عليها. يروي دولائيه أنّ صديقه طلب مؤلّفات المركيز دو ساد، ولكنّها كانت ممنوعة التّداول في صالة القراءة.

- ١١ نيسان/أبريل: رامبو يصل فجأةً إلى روش Roche حيث عائلته بكاملها مجتمعة بسبب من مشاكل عائليّة (احتراق مزرعة العائلة ومخازن الغلال والإسطبلات، وفقدان المحصول ورحيل العامل الزّراعيّ).

- نحوَ ١٥ نوّار/مايو: رامبو يكتب لدولائيه يُعلمه بأنّه بدأ بتحرير «كتاب وثنيّ»

Livre païen أو «كتاب زنجيّ» *Livre nègre* يُرَجّح أنّه هو الذي سيتحوّل إلى «فصل في الجيحم».

- ٢٧ نوّار/مايو: رامبو وڤرلين في لندن من جديد، وقد التقيا في ٢٤ منه في بويّيون Boubillon، واستقلاّ القطار معاً. يعتاشان من المبلغ الذي أرسلته والدة ڤرلين، ومن إعطاء دروس خصوصيّة بالفرنسيّة.
- ڤرلين يستقلّ الباخرة في اتّجاه آنڤير Anvers (بلجيكا) جزِعاً من سخرية رامبو منه. يهرع رامبو إلى رصيف الميناء ليرى الشّراع يُرفَع. ڤرلين يكتب لرامبو من على متن السفينة ويقول له إنّه إن لم يوفّق في التصالح مع زوجته فَسينتحر. والدة ڤرلين تأتي لملاقاته في بروكسيل.
- ٤ تمّوز/ يوليو: أمّ رامبو تكتب لڤرلين ليعدلَ عن الانتحار.
- ٧ تمّوز/يوليو: ڤرلين يكتب لرامبو، يدعوه للتطوّع معه في «القوّات الكارليّة» في إسبانيا.
- ٨ تمّوز/يوليو: آتياً من لندن، يلتحق رامبو بڤرلين وأمّ هذا الأخير في بروكسيل، ويُعلم ڤرلين بنيّته في العودة إلى باريس.
- ٩ تمّوز/ يوليو: ڤرلين يُمضي اليوم كلّه في الشّرب.
- ١٠ تمّوز/يوليو: ڤرلين يغادر الفندق في السّادسة صباحاً. في التّاسعة صباحاً، يشتري مسدّساً من عيار ٧ ملم. يعود إلى الفندق نحو منتصف النّهار ثملاً. ينزل مع أمّه ورامبو إلى السّاحة الكبيرة. يعودون إلى الفندق نحو الثانية بعد منتصف الليل. ما إن صارا في الغرفة حتّى أخرج ڤرلين مسدّسه وأطلق على رامبو إطلاقتين تصيبه إحداهما في مقدّمة ساعده الأيسر، قريباً من الرّسغ. يقودون رامبو إلى المستشفى حيثُ يُضمّد. تُناوله أمّ ڤرلين عشرين فرنكاً، وقد قرّر العودة إلى باريس. لدى وصول الثلاثة إلى محطّة القطار، يرفع ڤرلين يده إلى جيبه، فيحسب رامبو أنّه يهمّ بقتله ويستنجد بدركيّ. يُقاد الثّلاثة إلى مخفر الشّرطة ويُعتَقَل ڤرلين.
- ١٢ تمّوز/يوليو: رامبو في المستشفى ثانيةً.
- ١٧ تمّوز/ يوليو: تُجرى عمليّة لاستئصال الرّصاصة من ساعد رامبو.
- ١٩ تمّوز/ يوليو: رامبو يمضي على تصريح بـ «التّنازل عن فوائد كلّ ملاحقة قضائيّة تقوم بها وزارة الشؤون العموميّة بحقّ السيّد ڤرلين»، أي يتنازل من جهته عن ملاحقته قضائياً.

- ٢٠ تمّوز/يوليو: رامبو يغادر المستشفى ويسافر إلى روش. هناك يُكمل كتابة «فصل في الجحيم». بعد أيّام، يعهد بالمخطوطة لمطبعيّ من بروكسيل ليطبع خمسمائة نسخة من العمل، موزّعاً على ٥٣ صفحة.
- ٨ آب/ أغسطس: المحكمة البلجيكيّة العليا تحكم على ڤرلين بالحبس لمدّة عامين، وبغرامة قدرها ماءتا فرنك. ڤرلين يطالب باستئناف الحكم.
- ٢٧ آب/ أغسطس: محكمة الاستئناف تُبقي على الحكم. ڤرلين يُودَع في السّجن في بروكسيل. أمّه تأتي لزيارته.
- تشرين الأوّل/ أكتوبر: طبع «فصل في الجحيم» يكتمل. رامبو يصل إلى بروكسيل، ولا يأخذ سوى خمس نسخ من عمله. يترك نسخة لڤرلين في السّجن مع الإهداء التّالي: «إلى پول ڤرلين، من آرتور رامبو».
- ٢٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر: رامبو يعود إلى فرنسا.
- تشرين الثاني/ نوڤمبر: رامبو في باريس. الأصدقاء يديرون له ظهورهم. يتعرّف على الشاعر جيرمان نوڤو Germain Nouveau (١٨٥١-١٩٢٠).
- شتاء ١٨٧٣-١٨٧٤: رامبو في روش.

١٨٧٤:

- نحو منتصف آذار/مارس: رامبو في باريس من جديد. في ٢٥ منه، ينطلق صحبة نوڤو إلى لندن. يستأنف رامبو العمل على قصائد النثر (غير معلوم إن كان بدأها قبل «فصل في الجحيم» أم بعده)، التي سينشرها ڤرلين في ١٨٨٦ تحت عنوان «إشراقات». اثنتان منها على الأقلّ منسوختان بخطّ جيرمان نوڤو.
- ٦ تمّوز/ يوليو: أمّ رامبو تصل إلى لندن صحبة شقيقته ڤيتالي. آرتور يقودهما في المدينة، وستصف أخته في يوميّاتها الأشياء العجيبة التي يريهما إيّاها شقيقها في لندن. الشّاعر يقوم بزيارات منتظمة لمكتبة المتحف البريطانيّ.
- ٣١ تمّوز/ يوليو: أمّه وشقيقته تقفلان عائدتين إلى فرنسا. رامبو يغادر لندن إلى وجهة غير معلومة.
- ٢٩ كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو يصل إلى شارلڤيل بسبب استدعائه القريب إلى الخدمة العسكريّة. يُعفى منها، بحسب القانون، لأنّ أخاه فريديريك كان يتهيّأ للالتحاق بخدمة العلم.

۱۸۷٥:

- ١٦ كانون الثاني/ يناير: ڤرلين يغادر السّجن.
- ١٣ شباط/ فبراير: رامبو يغادر شارلڤيل إلى شتوتغارت (ألمانيا) حيث عثرَ على عمل كمعلّم لأحد أبناء مؤرخ الفنّ ڤيلهيلم لوبْكه Wilhelm Luebke.
- أواخر شباط/فبراير: ڤرلين يحصل من دولائيه على عنوان رامبو، ويصل إلى شتوتغارت وبيديه مسبحة دينيّة وفي قلبه تعتمل نصيحته الكبرى: «لنتحابَّ في يسوع». رامبو يكتفي بتسليمه مخطوطة «إشراقات»، راجياً إيّاه تسليمها إلى جيرمان نوڤو ليقوم بنشرها.

لقاء رامبو وڤرلين الأخير.

- أواخر نيسان/ أبريل: رامبو يغادر شتوتغارت. يجتاز سويسرا، ويصل إلى ميلانو في إيطاليا. تؤويه عجوز محسنة. هدفه، حال استعادة قواه، هو بلوغ إسبانيا. يستأنف السّفر، فتصيبه في الطّريق إلى سيينا ضربة شمس. يتدخّل القنصل الفرنسيّ لإدخاله المستشفى وإرجاعه إلى فرنسا عبر مرسيلية بعدَ أيّام.
- تموّز/ يوليو (وربّما آب/ أغسطس أيضاً): رامبو في باريس، وكذلك أمّه وشقيقته ڤيتالي، جاءتا للبحث عن علاج لالتهاب في غشاء المفاصل أصيبت به هذه الأخيرة.
- نحو ٦ تشرين الأوّل/ أكتوبر: رامبو في شارلڤيل من جديد. يطلب من أمّه شراء آلة بيانو، وإذْ ترفض القيام بذلك يرسل في طلب آلة على حساب العائلة. تستشيط الأمّ غضباً، ثمّ تهدأ حفيظتها عندما تلاحظ، هي الشّكسة، أنّ صوت البيانو قد بدأ بإزعاج الجيران الذين شرعوا بالاحتجاج.
- ١٤ تشرين الأوّل/ أكتوبر: رسالة من رامبو إلى دولائيه يُعلمه فيها باتّخاذه قراراً بدراسة العلوم، ويرفقها بآخر قصيدة معروفة لرامبو: «حُلم» (أنظرْ حواشينا لمقدّمة ألان جوفروا).
- ١٨ كانون الأوّل/ديسمبر: ڤيتالي، شقيقة رامبو، تتوفّى عن سبع عشرة سنة. رامبو يحلق شعر رأسه جِداداً.
- نهايات كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو يشرع بدراسة اللّغات الأجنبية: الروسيّة (بمساعدة قاموس إغريقيّ-روسيّ عتيق)، والعربية والهنديّة والأمهريّة (لغة أهل الحبشة). يروى أنّه كان يختبئ لساعات طويلة في خزانة كبيرة حتّى لا يزعجه أحد إثناء تعلّمه.

١٨٧٦:

- نيسان/ أبريل-نوّار/ مايو: رامبو في ڤيينا. يسرق محفظته حوذيّ. تضبطه الشّرطة بلا أوراق، وتقوده إلى الحدود. يعود إلى شارلڤيل سيراً على القدم.
- ١٧ نوّار/ مايو: رامبو في روتردام.
- ١٨ نوّار/ مايو: هو في هارديجك (هولندا). يُمضي على التطوّع لمدّة ستّ سنوات في القوات الهولنديّة المتنقّلة في جزر المحيط الهنديّ.
- ١٠ حزيران/ يونيو: يستقلّ مع القوّات الهولنديّة سفينة تمرّ بساوثتامبون، فخليج غاسكونيا، فرأس السّان-ڤنسان، فمضيق جبل طارق، وتصل إلى نابولي (إيطاليا) في ٢٢ منه.
- ٢٦ حزيران/ يونيو: هو في قناة السّويس.
- ١٩ تمّوز/ يوليو: السّفينة تصل إلى جزيرة سومطرة.
- ٢٢ تمّوز/ يوليو: رامبو ينزل في باتاڤيا (جاوة).
- ٣٠ تمّوز/ يوليو: يسافر إلى سيمارانغ. ومنها بالقطار إلى كيدونغ جاتي، ثمّ إلى تونتانغ، ومن هذه الأخيرة يتجّه ماشياً على القدم إلى سالاتيغا حيث كان عليه أن يخدم لمدّة أربعة أشهر.
- ١٥ آب/ أغسطس: رامبو يفرّ. لا شكّ أنّه عاد إلى سيمارانغ، ومنها أبحرَ إلى كوينْستاون في آيرلندة.
- ٦ كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو يصل إلى كوينستاون.

١٨٧٧:

- ١٤ نوّار/ مايو: رامبو في بريم (ألمانيا). يوجّه رسالة إلى قنصل الولايات المتّحدة يسأله عن شروط التطوّع في البحريّة الأمريكيّة، ويؤكّد أنّه يتكلّم الإنجليزية والألمانيّة والفرنسيّة والإيطاليّة والإسبانيّة.
- حزيران/ يونيو: رامبو في اسكندنافيا. يرد اسمه مرّتين في لائحة الأجانب الموجودين في استوكهولم، مرّة كوكيل تجاريّ، وأخرى كبحّار.
- نهاية الصّيف: رامبو في شارلڤيل.
- أيلول/ سبتمبر: من مرسيلية، ينطلق إلى الإسكندريّة. يمرض في بداية الرّحلة: «حمّى مِعَديّة والتهاب جدران المعدة وتلفها من جرّاء احتكاك أضلاعه بالبطن

بباعث من المشي المفرط» (دولائيه). يضطرّ للنزول في تشيڤيتا-ڤيكيا (إيطاليا)، وما إن يستعيد قواه حتّى يشرع بزيارة روما. يعود عبرَ مرسيلية ليمضي الشّتاء في سان-لورون. ومن الأخيرة يعود إلى شارلڤيل.

١٨٧٨:

- عائلة رامبو تقيم في روش نهائيّاً.
- الرّبيع: روايات متضاربة عن وجود رامبو في هامبورغ وسويسرا وباريس.
- الصّيف: يمضيه رامبو في روش، مساهماً في أشغال المزرعة مع أمّه وشقيقته وشقيقه.
- ٢٠ تشرين الأوّل/أكتوبر: يغادر شارلڤيل إلى سويسرا مارّاً بالڤوج، ويجتاز جبل السّان-غوتار[1]، ثمّ يصل إلى لوغانو ومنها يستقلّ القطار.
- ١٧ تشرين الثاني/ نوڤمبر: رامبو في جنوة. وفاة والده النّقيب رامبو في ديجون، عن أربع وستّين سنة.
- ١٩ تشرين الثاني/ نوڤمبر: من جنوة، يستقلّ رامبو الباخرة المنطلقة إلى الإسكندريّة.
- ٢٩ تشرين الثاني/نوڤمبر: يصل إلى الإسكندريّة ويقبل عرضاً للعمل لصالح شركة يديرها صناعيّ فرنسيّ مقيم في لارناكا (قبرص): «شركة إيرنست جان وتيال وأبنائهما» Ernest Jean et Thial fils.
- ١٦ كانون الأوّل/ديسمبر: هو، بحسب وثائق دولائيه-كازالس، مقيم في لارناكا، رئيساً للعمّال في مقلع للحجارة، يشرف فيه على عشرين عاملاً يونانيّاً ومالطيّاً وعربيّاً. يتعلّم اليونانيّة الحديثة. تسليته الكبرى هي استنفاد ذخيرة البارود المودع بها إليه في تفجير كتل الحجارة. يروي دولائيه أنّه سأل رامبو لاحقاً عمّا كان يفعل ليكون رئيس عمّال في هذه المهنة التي لم يكن يحذقها، فأجابه الشّاعر ضاحكاً: «ليس هناك ما يُحذَق؛ كنتُ أنظر إليهم يعملون وأقول لهم بعد ذلك ما ينبغي أن يقوموا به. وكانوا يحملونني على محمل الجدّ تماماً».

١٨٧٩:

---

(١) أنظرْ رسالته عن هذا العبور.

- حزيران/يونيو: يغادر قبرص. المناخ الشّديد الحرارة خطير على غير المتكيّفين، ويهدّد بحمّى التيفوس.

- أيلول/ سبتمبر: رامبو يعود إلى روش. يساهم في أشغال مزرعة العائلة. لقاء رامبو ودولائيه الأخير: «لن أبقى في فرنسا، يقول له رامبو. أنا أعاني من الحمّى، ويلزمني المناخ الحارّ في الشّرق». كتب دولائيه: «كان، في أثناء زيارتي إلى روش، كثير الكلام، يسرد عليَّ آلاف الأشياء عن حياته كرحّالة (...) سألتُه فجأةً: «ولكنْ ماذا عن الأدب؟»...فأجابني باقتضابٍ، وبنبرٍ لا انفعال فيه: «لم أعدْ أفكّر به»...».

- الشّتاء: يتأهّب للرّحيل إلى الإسكندريّة، فيمرض. تظهر عليه أعراض حمّى التيفوس التي كان يخشاها. يُجبَر على البقاء في روش.

١٨٨٠:

- آذار/مارس: يعود إلى مصر، ومنها ينطلق ثانيةً إلى قبرص. يعثر على عمل كمراقب لأعمال البناء في قصر للحاكم العامّ، على جبل ترودوس.

- ٢٥ نوّار/مايو: في رسالة إلى عائلته، يطلب كتابين: «ألبوم المناشير الغابيّة والزراعيّة» و«كتاب النّجارة للجيب».

- حوالى ٢٠ حزيران/يونيو: يستقيل من عمله في قبرص، وينطلق للبحث عن عمل في جميع موانئ البحر الأحمر. يمرض في الحُديدة (اليمن). يستقبله تاجر فرنسيّ اسمه تريبوشيه Trébuchet، يساعده في الانطلاق إلى عدن ويرسله هناك إلى رجل يُدعى دوبار Dubar، يعمل في مكتب ڤيانيه-باردَيه وشركائهما Viannay-Bardey et Cie.

- ٧ أغسطس/آب: رامبو يصل إلى عدن. يمنحه دوبار على الفور عملاً. يقوم بالإشراف على تنقية حبوب البنّ وتعليبها.

- تشرين الأوّل/أكتوبر: رامبو يفكّر بالذهاب إلى زنجبار للبحث فيها عن عمل.

- ٢ تشرين الثاني/نوڤمبر: تفتح الشّركة فرعاً في هراري (الحبشة يومذاك، إثيوبيا حاليّاً). يُبعث بكونستانتان ريغاس Constantin Righas وسوتيرو Sotiro ورامبو ليعملوا فيه تحت إدارة پنشار Pinchard.

رسالة من رامبو إلى عائلته يطلب فيها كتباً تقنيّة.

- ١٠ تشرين الثاني/نوڤمبر: دوبار يحرّر العقد الأوّل لرامبو مع شركة ڤيانيه-باردَيه،

فيه تتعهّد بإيواء رامبو وإطعامه وتدفع له مرتّباً شهرياً قدره ١٥٠ روبيّة، و١٪ من الأرباح.

- ١٣ كانون الثاني/ديسمبر: رسالة من رامبو إلى عائلته يؤكّد فيها وصوله إلى هراري بعد رحلة دامت عشرين يوماً على ظهر حصان.

١٨٨١:

- ١٥ كانون الثاني/ يناير: رامبو يفكّر بالتقاط صور فوتوغرافيّة لمناظر من هراري وحيوانات لم تُشاهد في أوربا من قبل. يُعلم عائلته بأنّه ينتظر آلة تصوير، ويكتب لصاحب المكتبة الباريسيّ لاكروا Lacroix يطلب منه دليلاً للاستكشاف.
- ٣٠ كانون الثاني/ يناير: رامبو يكتب إلى صانع آلات دقيقة في باريس يطلب منه أن يحيطه علماً بكلّ ما هو جديد في هذا المضمار.
- ١٥ شباط/فبراير: رامبو يفكّر بمغادرة هراري للمشاركة في أعمال حفر قناة پنما.
- ٤ نوّار/مايو: يفكّر بالذهاب إلى بلاد قريبة من هراري (لا يذكر اسمها) يُستثمَر فيها العاج.
- ١٠ حزيران/يونيو: رامبو طريح الفراش طيلة خمسة عشر يوماً. ما إن يستردّ عافيته حتّى يسافر لعقْد صفقة ضخمة للجلود في بوباسا.
- ٢ تمّوز/يوليو: يفكّر بالسفر إلى بلادٍ لم يستكشفها الأوربيّون.
- ٥ آب/أغسطس: يبعث إلى أمّه بحوالات ويطلب منها إيداعها في حساب.
- ٢٢ أيلول/سبتمبر: رامبو يستقيل من شركة مازران–ڤيانيه–باردَيه. يذكّره مشغّلوه ببنود عقده: لن يتمكّن من مغادرة الشركة قبل ٣١ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٨٨٣.
- ٩ كانون الثاني/ديسمبر: رامبو يتهيّأ لمغادرة هراري إلى عدن.

١٨٨٢:

- ١٨ كانون الثاني/يناير: رامبو في عدن. يفكّر باستقدام آلات دقيقة لوضع كتاب عن هراري وبلاد الغالا ينوي عرضه على الجمعيّة الجغرافيّة في فرنسا على أمل الحصول منها على إيفاد في رحلاتٍ أخرى.

من جديد، يفكّر بالذّهاب للعمل في زنجبار.

- نيسان/أبريل: أمّه تقترح عليه العودة إلى روش. يشكرها ويُعلمها أنّه يفضّل مواصلة الكفاح. أمام تهديد اندلاع الحرب بين مصر وتركيا، تفكّر شركة مازران–

ڤيانيه-باردَيه باختزال أعمالها في هراري حتّى تستتبّ الأوضاع من جديد. رامبو يفكّر ثانيةً بمغادرة عدن إلى هراري.

- أيلول/سبتمبر: رامبو يفكّر بالرّحيل في نهاية العام إلى شوا (شطر من الحبشة).
- ٣ تشرين الثاني/نوڤمبر: يعلن لأهله في رسالة أنّه ذاهبٌ في كانون الثاني/يناير إلى هراري.

١٨٨٣:

- آذار/ مارس: يجدّد عقد العمل مع وكالة باردَيه لمدّة ثلاث سنوات.
- ٢٢ آذار/مارس: يغادر عدن، يصل إلى زيلع ومنها يتّجه إلى هراري.
- ٤ نوّار/مايو: يرسل إلى أهله ثلاث صور فوتوغرافيّة: «هي صوَر لي التقطتُها بنفسي». يعترف في رسالته بأنّه نادم: «لأنّي لم أتزوّج ولم أعمل على تكوين أسْرة (...) فيكون لي على الأقلّ ابنٌ أُنفق المتبقّي من عمري في تربيته كما أفهم التربية، وأزّينه وأُسلّحه بالتعليم الأوفى الذي يمكن بلوغه في هذا الزّمان، وأرى إليه وهو يصبح مهندساً مشهوراً...».
- أثناء آب/ أغسطس: يهجر بسبب الأمطار عمله كمصوّر فوتوغرافيّ على أمل استعادته «مع عودة الطقس الجميل». ينظّم رحلات تجاريّة إلى أوغادين.
- ٧ تشرين الأوّل/أكتوبر: عن طريق عائلته، يطلب من النّاشر هاشيت Hachette «أفضل ترجمة فرنسيّة للقرآن».
- ڤرلين ينشر في المجلّة «لوتيس» *Lutèce*[1] دراسة عن رامبو بين «شعراء ملعونين» آخرين.

١٨٨٤:

- ١٤ كانون الثاني/يناير: بداية تصفية فرع الشّركة في هراري.
- ٢٨ كانون الثاني/يناير: شجار بين رامبو وعلي شماخ، المشرف على أحد مستودعات شركة باردَيه. باردَيه يساند رامبو ويسرّح شماخ.
- الأوّل من شباط/فبراير: رامبو يعيش مع امرأة حبشيّة. شهادة من أوتورينو روسا

---

(١) هو الإسم القديم لمدينة باريس.

Ottorino Rosa، منشورة في مجلّة «الدّراسات الرّامبويّة» *Etudes rimbaldiennes* (العدد ٣، ١٩٧٢، ص ٨)، تؤكّد ذلك.

- تقرير رامبو عن أوغادين الذي كان هو أرسله إلى الجمعيّة الجغرافيّة الفرنسيّة يُقرأ في اجتماع الجمعيّة. تنشره الجمعيّة في «محضر جلسات الجمعيّة الجغرافيّة».
- آذار/مارس: رامبو يغادر هراري إلى عدن.
- ٢٣ نيسان/أبريل: رامبو يتلقّى شهادة عمل من الشّركة بعد فسخها عقده على إثر إغلاق مكتبَيها في عدن وهراري. الأخوان پيار وألفريد بارديه يفلحان في تدارك الأمور بسرعة.
- نيسان/أبريل: منشورات ڤانييه Vanier تُصدر كتاب ڤرلين: «الشّعراء الملعونون» *Les Poètes maudits*. رامبو يصل إلى عدن.
- ١٩ حزيران/يونيو: رامبو يمضي على عقد عمل لستّة أشهر مع شركة «بارديه وشُرَكاه» Bardey et Cie التي كانت قد تأسّست لتوّها.
- ١ تمّوز/يوليو: الأخَوان بارديه يُشغّلان رامبو في فرع عدن.
- أيلول/سبتمبر: جلاء المصريّين عن هراري. فتنة في البلاد. شركة بارديه تُجمّد أعمالها في الحبشة.

١٨٨٥:

- ١٠ كانون الثاني/يناير: عقد جديد لمدّة سنة مع بارديه.
- ١٢ تمّوز/يوليو: ولادة إيميلي رامبو، ابنة فريديريك رامبو، شقيق الشّاعر.
- تشرين الأوّل/أكتوبر: پيار لاباتو Pierre Labatut ورامبو يوقّعان عقداً لقيادة قافلة الأسلحة الأولى الموجّهة لمينيليك، ملك شوا في الحبشة، وامبراطور الحبشة لاحقاً.
- ١٤ تشرين الأوّل/أكتوبر: ألفريد بارديه يمنح رامبو شهادة عمل: «ليس بوسعي إلاّ أن أطري على خدمته ونزاهته. هو الآنَ حرّ من كلّ التزام وإيّاي».
- ٢٢ كانون الأوّل/أكتوبر: يُعلن لعائلته في رسالة أنّه، إذا ما نجحت الصّفقة مع لاباتو، فسيعود إلى فرنسا نحوَ خريف ١٨٨٦ لشراء بضائع.
- ١٨ تشرين الثاني/نوڤمبر: رامبو ما يزال في عدن، وقد تأخّر رحيله إلى تاجورا. يقيم في فندق «لونيڤير» («الكون») في المدينة.

- ٣ كانون الأوّل/ ديسمبر: رسالة أولى لرامبو من تاجورا. بدأ يهيّئ لقافلته إلى شوا.
- ١٠ كانون الأوّل/ ديسمبر: يشتكي لأهله من عدم استلامه قاموس الأمهريّة (لغة أهل الحبشة)، الذي كان طلبهم إيّاه: «لا أقدر على الاستغناء عنه في دراسة اللّغة».
- ٣١ كانون الأوّل/ ديسمبر: أوربيّون آخرون (ل. بارال L. Barral، أ. سافوريه A. Savouré، ج. بوريلّي J. Borelli) يهيئون قوافل للأسلحة ذاهبة إلى شوا.

١٨٨٦:

- ٢ شباط/ فبراير: ليونيل فورو Lionel Faurot يلتقي رامبو في تاجورا.
- شباط/ فبراير: رامبو معطّل في تاجورا: القنصليّة الفرنسيّة تتشدّد في إعطاء رخَص لنقل السلاح.
- ١٢ نيسان/ أبريل: المندوب السّامي الفرنسيّ في أوبوك[1]، ليونس لوغارد Léonce Lagarde، يمرّ في تاجورا، فينال رامبو بدعمٍ منه التّرخيص الذي كان قد طلبه.
- بيار لاباتو، شريك رامبو، يمرض في اللّحظة التي كان فيها كلّ شيء مهيئاً للانطلاق، ويعود إلى فرنسا مصاباً بالسّرطان ويتوفّى بعد ذلك بشهور قليلة. يحاول رامبو التّشارك مع پول سولاييه Paul Soleillet، الذي كانت قافلته على أهبة الانطلاق.
- منتصف حزيران/ يونيو: مجلّة «لا ڤوغ» La Vogue، التي يديرها غوستاف كان Gustave Kahn، تنشر في خمسة من أعدادها «إشراقات» (ومعها قصائد رامبو الموزونة الأخيرة)، ثمّ تصدرها في كتاب مع مقدّمة لپول ڤرلين.
- ٩ أيلول/ سبتمبر: سولاييه يتوفّى وقد أصيب باحتقانٍ للدم، في فندق «لونيڤير» في عدن.
- كانون الأوّل/ ديسمبر: أخيراً تنطلق قافلة رامبو وتشرع بالسّير من تاجورا إلى أنكوبر: مسيرة أربعة أشهر، مع ترجُمان واحد، وأربعة وثلاثين جمّالاً، ومائة جمَل، وحوالى ألفَي بندقيّة وخمسة وسبعين ألف خرطوشة رصاص.

---

(١) نكرّر الإشارة إلى أنّ كتابتنا لأسماء بعض المدن الإثيوبيّة قد تكون متأثرة بالنّطق الفرنسيّ، لعدم توفّرنا على لائحة بأسمائها بالعربيّة.

١٨٨٧:

- ٦ شباط/فبراير: القافلة تصل أخيراً إلى أنكوبر. لكنّ مينيليك لم يكن هناك. هو في أنتوتو، وقد قهرَ للتوّ أميرَ هراري. رامبو يقصد أنتوتو حيثُ يشتري منه مينيليك بضاعته بشروط بالغة الإجحاف.
- ١ نوّار/مايو: رامبو يغادر أنتوتو، يرافقه المستكشف جول بوريلّي الذي كان قد التقاه في العام الفائت في تاجورا. في هراري، يتسلّم رامبو من القائد ماكونين، مساعد مينيليك وابن عمّه، مبلغ ٨٥٠٠ تالر[١] على هيئة كمبيالة مصرفيّة.
- ٢١ تمّوز/يوليو: ولادة ليون رامبو، ابن فريديك رامبو.
- أواخر تمّوز/يوليو: رامبو في عدن. يبحر إلى أوبوك قاصداً القاهرة. ينزل في ماساوّة وسوكيم.
- ٥ أغسطس/آب: يصل إلى ماساوّة حاملاً كمبيالة بـ ٧٥٠٠ تالر للاقتطاع من حساب القائد ماكونين.
- ٢٠ أغسطس/آب: رامبو في القاهرة. يودع ثمانية كيلوات من الذّهب في «الكريدي ليونيه» Crédit Lyonnais. يبعث بتقرير عن رحلته إلى شوا إلى أوكتاف بوريلّي، شقيق المستكشف الآنف الذكر جول بوريلي ورئيس تحرير «البوسفور المصريّة» *Le Bosphore égyptien*. بعد ذلك بأسبوع، لا أثرَ لرامبو.
- ٢٥-٢٧ أغسطس/آب: «البوسفور المصريّة» تنشر معاينات رامبو عن رحلته إلى شوا.
- ٨ تشرين الأوّل/ أكتوبر: رامبو في عدن.

١٨٨٨:

- ١٤ كانون الثاني/يناير: تهديد الحرب يتزايد في الحبشة. آرمان سافوريه، وكان يومذاك في باريس، يقرّر أن يعقد صفقة سلاح جديدة مع مينيليك. يزمع الذّهاب إلى أوبوك ليُدير الصّفقة من هناك. يبحث عن مساعد له فيها ويُفاتح رامبو، على أن تُسلّم الأسلحة في أمبادو. فيذهب رامبو إلى هناك ويواصل الرّحلة حتّى هراري.

---

(١) عملة إثيوبيّة.

- ٤ نيسان/ أبريل: رامبو في عدن.
- ١٧ منه: آرمان ساڤوريه يصل إلى أوبوك على متن سفينة تحمل ٣٠٠٠ بندقيّة و٥٠٠ ٠٠٠ خرطوشة. كان رامبو قد اختارَ بنفسه نقطة التفريغ هذه، وبعثَ برسوم عنها. كانت قافلة ستنقل الأسلحة والذّخيرة من ساحل هراري، بترخيص من الحَكومة الفرنسيّة. بسبب قلّة الجِمال، لم يصل رامبو في الموعد، مع أنّه كان يحثّه ويستعجله القائد ماكونين الذي يستعجله بدوره مينيليك. كان المندوب السّامي الفرنسيّ، ليونس لاغارد، قد أصدر مرسوماً بِمنع قوافل الأسلحة من المرور بجيبوتي «حتّى لا يبدو الفرنسيّون مورّطين في شؤون الطّليان (...) ولأنّ الإنجليز سيطلقون النّار على القافلة حتّى إذا كان يحرسها حبشيّون». فيما بعد، سيتلقّى رامبو رفضاً باتّاً للترخيص بإيصال الأسلحة عبر أوبوك.
- ١٣ نيسان/ أبريل: رامبو يستقلّ سفينة إنجليزيّة ذاهبة إلى زيلع.
- ١٦ نيسان/ أبريل: رامبو في زيلع. البنادق والذّخيرة محفوظة في مستودع في أوبوك، ومهمّته تتمثّل في إيصالها إلى هراري.
- ٢٢ نيسان/ أبريل: إستراحة في إنسا.
- ٣ نوّار/ مايو: هو في هراري.
- ١٥ نوّار/ مايو: رامبو يتلقّى الخطاب الرسميّ الذي يُعلمه برفض التّرخيص المذكور، فيهجر تجارة الأسلحة نهائيّاً، ويتّجه إلى هراري ليؤسس فيها شركة تجاريّة، على أن يكون الطّرفان الأساسيّان في تعاملاته التجارية هما سيزار تيان César Tian، تاجر فرنسيّ ثريّ في عدن، وشركة الأخَوين باردَيه.
- أيلول/ سبتمبر: المستكشف بوريلّي، العائد من رحلة إلى الجنوب، يزور رامبو.
- كانون الأوّل/ ديسمبر: السّويسريّ إيلغ Ilg يصل إلى هراري آتياً من زيلع. لديه بضاعة لمينيليك. يؤويه رامبو لمدّة ستة أسابيع.

١٨٨٩:

- شباط/ فبراير: رامبو يقرّر أن يدسّ السمّ لكلاب سائبة كانت تتسلّل إلى مستودعاته باستمرار، ممّا يتسبّب له بمشاكل كثيرة مع أهليّين ذهب بعض خرافهم ضحايا للسمّ.
- آذار/ مارس: مينيليك يصبح امبراطوراً للحبشة بعد وفاة يوحنّا الرّابع في ميتاما.
- ٢٠ كانون الأوّل/ ديسمبر: رامبو يكتب لإيلغ مطالباً إيّاه بالبحث له عن بغلٍ جيّدٍ

وعبدَين. هذا الطلب، الموجّه لخدمة رامبو الشخصيّة، والمتطابق مع عرفٍ شائع يومذاك، والذي سيتخلّى رامبو عنه، سيُغذّي فيما بعد أسطورةَ رامبو تاجراً للرّقيق، أسطورة هي اليوم مفنّدة كلياً.

١٨٩٠:

– ٨ كانون الثاني/ يناير: سيزار تيان يتلقّى رسالة من أمّ رامبو تسأل عن ولدها الذي لم تتلقّ منه رسالة منذ نوّار/ مايو ١٨٨٩. يُطمئنها تيان بأن يؤكّد لها على أنّه كان قد بعثَ إليها برسالة من رامبو في ٤ كانون الثاني/ يناير ١٨٩٠.

١٨٩١:

– ٢٠ شباط/ فبراير: رامبو يكتب لأمّه عن تدهور صحتّه: «لديّ في ساقي اليمنى دوالٍ تؤلمني بشدّة». يطلب منها إرسال جوارب للدّوالي. في انتظار ذلك، يسير بساقٍ معصوبة.

– شباط/ فبراير: رامبو، لكي يقهر الألم، يقوم بمسيرة طويلة على ظهر حصان. تصدم الدابّة المهتاجة ركبته المريضة بإزاء شجرة (حسبَ رواية شقيقته إيزابيل رامبو).

– ٢٧ آذار/ مارس: أمّه تبعث له بجوارب الدّوالي وبمَرهم.

– ٧ نيسان/ أبريل: رامبو يصمّم حمّالة ويستأجر ستّة عشر حمّالاً، وينطلق إلى هراري في السّادسة صباحاً.

– ٨ نيسان/ أبريل: في السّادسة والنّصف صباحاً، ينطلقون من بالاوا. في العاشرة والنّصف يصلون إلى غيلديسي. في الرّابعة عصراً، تهبّ عاصفة.

– ٩ نيسان/ أبريل: في التّاسعة والنّصف صباحاً: الوصول إلى غراسلي. في الواحدة بعد الظهر: معاودة السّير. في الخامسة والنّصف مساءاً: الوصول إلى بوسا.

– ١٠ نيسان/ أبريل: مطر غزير. في الثّانية بعد الظّهر: الوصول إلى ڤوردجي. إنتظار الجِمال. تحت وابل من المطر طوال ستّ عشرة ساعة، بلا طعامٍ ولا خيام.

– ١١ نيسان/ أبريل: في السّادسة صباحاً: رامبو يبعث بستّة من رجاله للبحث عن الجِمال التي كان انتظَرها الليل كلّه. في الرّابعة بعدَ الظّهر: وصول الجمال: «تناولنا طعاماً بعدَ ثلاثين ساعة من الصّيام الكامل».

– ١٢ نيسان/ أبريل: في السّادسة صباحاً: مغادرة ڤوردجي. في الثّامنة والنّصف صباحاً: المرور بكوتّو. في العاشرة وأربعين دقيقة صباحاً: إستراحة عند نهر

دالاهمالي. في الثانية بعد الظّهر: المواصلة. في الرّابعة والنّصف بعد الظّهر: الوصول إلى دالاهمالي.

- ١٣ نيسان/ أبريل: الخامسة والنّصف صباحاً: معاودة الانطلاق من دالاهمالي. التاسعة صباحاً: الوصول إلى بيوكابوبا.
- ١٤ نيسان/ أبريل: في الخامسة والنّصف صباحاً: الانطلاق من بيوكابوبا. في التّاسعة والنّصف صباحاً: إستراحة في آروينا. في الثانية بعد الظّهر: المواصلة. في الخامسة والنّصف مساءاً: الوصول إلى سامادو.
- ١٥ نيسان/ أبريل: في السّادسة صباحاً: الانطلاق من سامادو. في العاشرة صباحاً: الوصول إلى لاسمان. في الثانية والنّصف بعد الظّهر: الانطلاق. في السّادسة والنّصف مساءاً: الوصول إلى كومباڤورين.
- ١٦ نيسان/ أبريل: في الخامسة والنّصف صباحاً: الانطلاق من كومباڤورين. في التاسعة صباحاً: إستراحة في دودوهاسا. في الثانية بعد الظهر: الانطلاق. في السّادسة والنصف: الوصول إلى داداپ.
- ١٧ نيسان/ أبريل: في التّاسعة صباحاً: الانطلاق من داداپ. في الرّابعة والنّصف بعد الظهر: الوصول إلى ڤارمبوت.
- ٣٠ نيسان/ أبريل: رامبو يكتب إلى أمّه من عدن، يؤكّد استلام جوارب الدّوالي. يدخل المستشفى الأوربيّ: «تحوّلتُ إلى هيكلٍ عظميّ: صرتُ مخيفاً».
- ٩ نوّار/ مايو: رامبو على متن سفينة «الأمازون» L'Amazone.
- ٢٠ نوّار/ مايو: السّفينة تصل إلى مرسيلية بعد رحلة دامت ثلاثة عشر يوماً. في اليوم التالي رامبو يدخل في مستشفى «الحبَل [المقدّس]» La Conception.
- ٢٢ نوّار/ مايو: يُبرق إلى أمّه وشقيقته لتكونا إلى جانبه: «في صباح الاثنين يبترون ساقي. الموت يهدّد».
- ٣٠ نوّار/ مايو: رامبو يكتب إلى القائد ماكونين يُعلمه بأنّه يفكّر بالمجيء إلى هراري خلال شهرٍ، للاتّجار.
- ٨ حزيران/ يونيو: أمّه تصل إلى مرسيلية. في اليوم التالي تغادر إلى روش من دون ابنها.
- ٢٤ حزيران/ يونيو: رامبو يكتب إلى شقيقته: «حاولت اليوم أنْ أسير بلا عكّازٍ، ولم أفلح إلاّ في القيام ببضع خطوات».

- ٢٩ حزيران/يونيو: «شفيتُ ساقي، أي اندملتْ (...) سأطلب ساقاً خشبيّة».
- ١٠ تمّوز/يوليو: «ما أزال بعيداً عن القدرة على السّير حتّى بساقٍ خشبيّة».
- ١٥ تمّوز/يوليو: «إنّني أُمضي سحابة نهاري وليلي بالتفكير بوسائل للتنقّل: إنّه لَعذابٌ حقيقيّ».
- ٢٠ تمّوز/يوليو: «بعدَ يومين أو ثلاثة سأخرج وأحاول التّجرجر حتّى داركم حسبَ الإمكان... ».
- ٢٣ تمّوز/يوليو: رامبو يغادر المستشفى. يمضي شهراً في روش. حالته تتدهور.
- ٢٣ آب/أغسطس: يرجع إلى مرسيلية، تصحبه أخته إيزابيل.
- ٢٤ آب/أغسطس: رامبو في المستشفى من جديد.
- ٢٢ أيلول/سبتمبر: إيزابيل تكتب إلى أمّها من مرسيلية: «عندما ينام في اللّيل، تراوده أحلام مرعبة، وإذا ما استيقظ فهو من التخشّب بحيث لا يقدر على الحراك...».
- ٥ تشرين الأوّل/أكتوبر: إيزابيل تدوّن في رسالة إلى أمّها ملحوظات غير منتظمة كانت كتبتها في العشيّة: «راحَ آنئذٍ يسرد عليّ أشياء غيرَ محتملة الوقوع (...) يتّهم الممرّضات بأشياء فظيعة لا يمكن أن تكون...».
- ٢٠ تشرين الأوّل/أكتوبر: رامبو يبلغ السّابعة والثلاثين.
- ٢٨ تشرين الأوّل/أكتوبر: إيزابيل تكتب لأمّها تروي عليها «اهتداء رامبو إلى الإيمان».
- ٩ تشرين الثاني/نوڤمبر: رامبو يُملي على شقيقته رسالة موجّهة إلى مدير وكالة النّقل البحريّ، يريد الرّجوع إلى عدن: «أنا مشلولٌ تماماً، ولذا فأنا أرغب في أن أكون على متن السّفينة في وقت باكر».
- ١٠ تشرين الثاني/نوڤمبر: في العاشرة صباحاً، وفاة جان-نيكولا-آرتور رامبو.

المحتوى

تنبيهات لا بدّ منها ٥

النّشرات الفرنسيّة المحقّقة المعتمَدة في هذه التّرجمة المشروحة ٩

ألان جوفروا: آرتور رامبو، أو الحريّة الحرّة ١١

ألان بورير: رامبو بأكثر من صفة ٢٩

عباس بيضون: إستئناف رامبو ٤٣

مقدّمة المترجم: (مدخل إلى قراءة آرتور رامبو) ٥٥

الأشعار الأولى: قصائد لاتينية ١٢٩

[كانَ الموسم ربيعاً] ١٣١

الملاك والطّفل ١٣٥

يوغرتا ١٣٩

قصائد تتخلّلها قصّة قصيرة («قلب تحتَ جبّة») و«رسالَتا الرّائي» ١٤٥

حُلْوان اليتامى ١٤٧

إحساس ١٥٤
الشّمس والجسد ١٥٥
أوفيليا ١٦٦
رقصةُ المشنوقين ١٦٩
عقابُ ترتوف ١٧٢
الحدّاد ١٧٤
[يا قتلى اثنينِ وتسعين وثلاثة وتسعين...] ١٨٥
إلى الموسيقى ١٨٧
ڤينوس الطّالعة من الماء ١٩٠
الأمسية الأولى ١٩٢
ردودُ نينا القاطعات ١٩٥
الذّاهِلون ٢٠٢
رواية ٢٠٥
الشرّ ٢٠٨
غضبات القياصرة ٢١٠
حلم من أجل الشتاء ٢١٢

النّائم في الوادي ٢١٤

في الحانة الخضراء ٢١٦

الماكرة ٢١٨

إنتصار ساربروك الصارخ ٢٢٠

الخزانة ٢٢٢

بوهيميّاي ٢٢٤

قلب تحتَ جبّة ـ العالَم الحميم لتلميذٍ في مدرسةِ الرُّهبان (قصّة قصيرة) .. ٢٢٦

الغربان ٢٤٦

القاعدون ٢٤٨

رأس إلهِ حقول ٢٥٢

موظّفو الجَمارك ٢٥٣

صلاة المساء ٢٥٦

أغنية حرب باريسيّة ٢٥٨

عاشقاتي الصّغيرات ٢٦٢

إقعاءات ٢٦٦

شعراء السّابعة ٢٦٩

الفقراء في الكنيسة ٢٧٤

القلب المعذَّب ٢٧٧

الخلاعة الباريسيّة أو باريس تُأهَل من جديد ٢٨٠

يَدا جان ـ ماري ٢٨٧

الأخَوات المُحسِنات ٢٩٣

حروف العلّة ٢٩٧

بكتِ النجمةُ ورديّة ٢٩٩

[الرّجل العادل] ٣٠٠

ما يُقالُ للشّاعرِ عن الأزهار ٣٠٧

رسالتنا الرّائي ٣٢٣

المُناوَلات الأولى ٣٣٧

المُفَليّتان ٣٤٨

المركب السّكران ٣٥٠

من «الألبوم العبَثيّ» ٣٥٩

زنابق ٣٦١

[كنتُ أشغلُ عربة] ٣٦٢

العَريقون ٣٦٣

مَنافٍ ٣٦٤

ذكرى مستعادة ٣٦٥

[قصائد أُخرى وأغانٍ] ٣٦٧

[ما تَعني لنا، يا قلبي] ٣٦٩

دمعة ٣٧٢

نهرٌ بلونِ شرابِ الكِشمش الأسوَد ٣٧٤

ملْهاة العطش ٣٧٦

فكرة طيّبة للصّباح ٣٨٦

أعياد الصّبر: ٣٨٨

أعلام نوّار ٣٨٨

أغنية البرج الأعلى ٣٩١

الأبديّة ٣٩٤

العصر الذّهبيّ ٣٩٧

زوجان فتيّان ٤٠١

[بروكسيل] ٤٠٤

أراقصةٌ شرقيةٌ هيَ؟ ٤٠٧

أعياد الجوع ٤٠٨

[إسمعْ كيفَ يثغو] ٤١١

ميشيل وكريستين ٤١٣

عار ٤١٦

ذاكرة ٤١٨

[يا فصول، يا قِلاع] ٤٢٣

شذرات وأبيات ٤٢٧

[عجباً! إنْ كانت الأجراس من البرونز] ٤٢٩

أبيات للأماكن ٤٣٠

أبيات ٤٣١

السّمّ المفقود (قصيدة منسوبة لرامبو) ٤٣٣

صحارى الحبّ ٤٣٥

نحوَ «فصل في الجحيم» ٤٣٩

السّلسلة اليوحنيّة ٤٤١

مسوّدات «فصل في الجحيم» ٤٤٨

فصل في الجحيم ٤٥٩
[بالأمس، إنْ لم تخنّي ذاكرتي] ٤٦١
دم فاسد ٤٦٤
ليلُ الجحيم ٤٧٧
هَذَيانات -I- ٤٨٣
هَذَيانات -II- ٤٩٠
المستحيل ٥٠٦
الومضة ٥١١
صُبْح ٥١٤
وداع ٥١٦
إشراقات ٥٢١
بعدَ الطّوفان ٥٢٣
طفولة ٥٢٧
حكاية ٥٣٢
استعراض ٥٣٤
تمثال قديم ٥٣٧

كائن جميل Being Beauteous ٥٣٨
حَيَوات ٥٤٠
سفَر ٥٤٤
ملوكيّة ٥٤٥
إلى عقل ٥٤٦
صبيحةُ سُكْر ٥٤٨
عِبارات ٥٥١
[عِبارات أخرى] ٥٥٣
عمّال ٥٥٥
الجُسور ٥٥٧
مدينة ٥٥٩
أثلام ٥٦١
مدُن [١] ٥٦٣
متسكّعان ٥٦٧
مُدن [٢] ٥٦٩
سَهرات ٥٧٣

تصوُّف ٥٧٦

فجر ٥٧٨

أزهـار ٥٨٠

ليليّة مبتذلة ٥٨٢

بحريّة ٥٨٤

عيدُ شتاء ٥٨٦

حالة ضِيق ٥٨٧

عالَمٌ مَدينيّ ٥٨٩

بربريّ ٥٩٣

بَيعُ تصفية ٥٩٦

عالَم شائق Fairy ٥٩٩

حرب ٦٠١

فتوّة ٦٠٢

رأس بحريّ ٦٠٧

مَشاهِد ٦١٠

مساء تاريخيّ ٦١٣

بوتوم ٦١٦

هاء ٦١٨

حركة ٦١٩

عِرفان (أو لعنات) ٦٢٢

ديموقراطيّة ٦٢٥

عبقريّ ٦٢٧

ملحق I خمس رسائل لرامبو الرّحّالة ٦٣١

١ ـ إلى أهله، من جنَوَة (المعروفة بـ«رسالة عبور جبل السّان ـ غوتار») ٦٣٣

٢ ـ إلى أهله، من هراري ٦٣٨

٣ ـ إلى أهله من القاهرة ٦٤١

٤ ـ إلى السيّد دو غاسپاري، من عدن ٦٤٣

٥ ـ رسالة رامبو الأخيرة إلى مدير النقل البحريّ في مرسيلية أملاها على شقيقته إيزابيل ٦٥٠

ملحق II سِيرة رامبو ٦٥٣

هذا الكتاب

«جهد استثنائيّ يبدأ من مشاقّ ترجمة شاعر شاقّ وغير مألوف، ولا ينتهي عند سخاء جهاد في تذييل القصائد بالحواشي والإشارات والتّوضيحات والتّعريفات، التي لا تبدو ضرورية للإحاطة بالقصائد فحسب، بل هي جزء لا يتجزأ من الزّاد الملازم لمرافقة رامبو في ترحاله واختراقاته ومواسمه في جحيم الرّوح والجسد، وجزء لا يتجزّأ من معرفة العتاد اللّغويّ المعقّد الذي سخّره الشّاعر على النّحو الخاصّ الذي جعل تراثه الشّعريّ يحظى بما يحظى به من مكانة. . . إنّ أشعار رامبو لم تترجم إلى العربيّة بكاملها من قبل، وما فعله جهاد هو ترجمة هذه الآثار جميعاً. . .».

صبحي حديدي، «الكرمل»

«هي المرّة الأولى التي تُترجَم فيها آثار رامبو كاملة إلى العربيّة، والمرّة الأولى أيضاً يحظى فيها رامبو عربيّاً باهتمام وشغف كبيرين تمثّلا في المتابعة الدّؤوب لصنيعه الشّعريّ ترجمةً وشرحاً. . . ومن يقرأ الآثار الشّعريّة قد لا يحتاج للعودة إلى أيّ مرجع لاستيضاح إشكال ما أو أمر أو اسم أو تاريخ. فالمترجم صاغ الكثير من الشّواهد والإيضاحات التي تسهّل قراءة هذا الشّاعر. . . وتصدّى المترجم للقصائد بدأب وصبر واضحين، متيقّظاً لأسرارها وخفاياها ورموزها، ومصغياً إلى نبراتها الصّاخبة حيناً والهامسة حيناً، ومستسلماً إلى الإغراءات التي تثيرها في وجدانه كشاعر وليس كمترجم فقط. . . الشّاعر الذي شغل الأوساط الأدبيّة في فرنسا والعالم بات من الممكن الآن قراءته في العربيّة بلذّة وثقة تامّة. وبادرة كاظم جهاد هذه سوف تُسجّل له في تاريخ الترجمة العربيّة».

عبده وازن، «الحياة»

